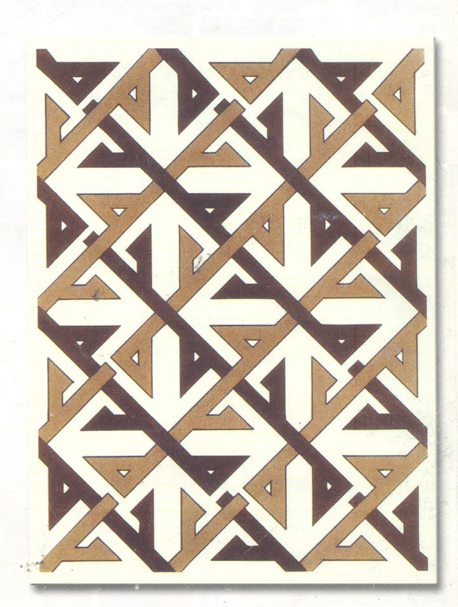
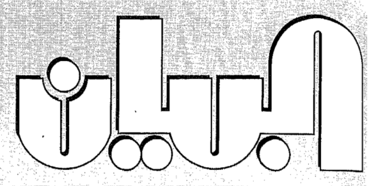


تأبين أمير القلوب شعراً

• مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت • صدر العدد الأول في أبريل 1966
• العدد 428 مارس 2006





العدد 428 مارس 2006

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير:
عبدالله خلف

سكرتير التحرير:
عدنان فرزات

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الانترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(428) March - 2006

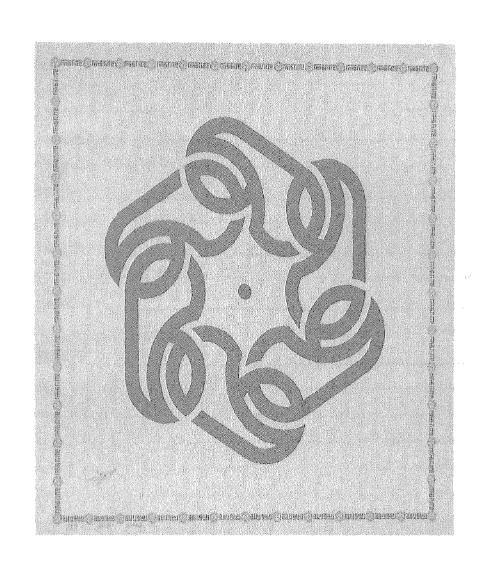


Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد





الشجرة الوارفة

بقلم : عبد الله خلف

نستذكر بمهابة وإجلال نجماً أفل من منازل النجوم ، وزعيماً رحل إلى رحمة الله الواسعة ، إلى جنات الخلد بإذنه تعالى . .

لقد احتضن سموه الأرض كما احتضن الشعب كبيره وصغيره، أحبه وأحبوه، وكان رحمه الله حمامة السلام بين الشعوب والأمم، حتى صار في أفئدة المحبين في آفاق المعمورة .. وكان أثر ذلك واضحاً في مواكب العزاء المهيبة من كل أقطار العالم، كبُر في أعين الجميع، وكبُرت معه سمعة البلد الصغير..

كان جابر الأحمد رحمه الله جابراً لعثرات الكرام ، متسامحاً ينأى بنفسه وشعبه عن الزوابع السياسية ، أصلح ذات البين، سار على ما جُبلت عليه البلاد في مسارات الخير والعطاء، في الداخل والخارج ، عالج الأمور بروية واقتدار ، وجنب البلاد العواصف السياسية ، وزوابع الأحداث ، وكانت الكويت في عهده الميمون وفق ما دأبت عليه البلاد في مسيرة الخير مع رموزها السياسية السابقة الذين جعلوا من الكويت أرضا للسلام ، تغيث المحتاج وتعين ذوي الحاجات ..

وفي الأزمات، كان مثال الرجل الصلب الشجاع، ففي ٢٧ من سبتمبر عام ١٩٩٠ ، خاطب سموه ممثلي شعوب والأمم من على منبر الأمم المتحدة بكلمة بليغة مؤثرة ، آثر فيها جراح الإنسانية وهموم الشعوب ورفض الظلم ، وعندما جاء على ذكر الوطن المغتصب وشعبه الذي جثم عليه طغاة الاحتلال ، تهدج صوته ودمعت عيناه ، فناشد ضمير الإنسانية لرفض الظلم وإشاعة السلام ..

فوقف ممثلو الشعوب والأمم مصدقين لكلمته ، معبرين عن تأييدهم ومؤازرتهم له بتصفيق عاصف لم تشهد له قاعة مجلس الأمن مثيلاً له من قبل ..

الكويت بلد يتمتع بنظام حكم توفيقي بين الشعب والحكومة منذ عام ١٧٥٦م.. مما أعجب ذلك المؤرخين وكتاب الغرب. حتى قام المؤرخ والجغرافي الألماني كارل رتر صاحب كتاب (علم الأرض) أثناء دراسته لأرض الجزيرة والكويت في سنة ١٨١٨ بإطلاق مسمى الجمهورية على إمارة الكويت ولم ينفرد (كارل رتر) بذلك بل قام المؤرخ الإنجليزي الكسندر جونتسون كذلك في سنة ١٨٤٧ في مؤلفه أطلس العالم بوضع اسم جمهورية



الكويت .. عندما علم أيضا أن الشعب الكويتي هو الذي اختار حاكمه وذريته الكريمة .

كذا نالت الكويت هذه الصفة قبل أن يعرفها العرب وبلاد الشرق أكثر من قرن ونصف وما يقارب القرنين في المرجع الثاني.. صفة تعزز الحكومة والشعب معا.. هذه هي الكويت وعزاؤنا الكبير أننا إذا(غاب منا سيد قام سيد..) كما تنطبق مقولة خير خلف لخير سلف على صاحب السمو الشيخ صباح الأحمد الذي هو من تلك الشجرة الطيبة الوارفة التي قادت البلاد بحكمة وروية .. فنالت إعجاب الشعوب والأمم . ونبارك لسموه حمل راية الوطن وتوليه مقاليد حكم البلاد.

شعراء كويتيون وعرب
أبَّنوا أمير القلوب

كتب مدحت علام

شعراء كويتيون وعرب
أبّنوا أمير القلوب

كتب مدحت علام

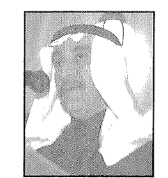


من اليمين جاسم القطامي والشيخ علي الجابر الأحمد
وعبدالله خلف وطالب الرفاعي

كان الشعر حاضراً بعنفوانه وقوته وبكل ما يمثله من توهج وتطلع في أمسية رابطة الأدباء التي نظمت لتأبين أمير القلوب صاحب السمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح رحمه الله بحضور محافظ الجهراء الشيخ علي الجابر الأحمد وجاسم القطامي ونخبة من الشعراء والجمهور.

الأمسة أحياها شعراء كويتيون وعرب، وأدارتها الروائية فاطمة يوسف العلي التي ألقت كلمة تضمنت توهجاً شعرياً ينبض بالحب لهذا الأمير الذي حزن الجميع لفقده لتقول: "فجر الأحد الخامس عشر من فاتح سنتنا هذه .. لم يكن فجراً مبشراً بأغاريد العصافير.. بل كان خنجراً يحمل في نصله ضربة يسددها إلى أكبادنا .. كان فجراً نعت فيه الكويت أباها".

وأضافت العلي قائلة:" هل نقول أن الكويت اتشحت بالسواد يوم ذاك، وما أعقبه من أيام.. ونكتفي؟! أم نقول أن الكويت سبحت في نهر الدموع.. دموع الرجال قبل دموع النسوة والصغار.. ونكتفي؟! أم نقول أن جابر الأحمد كان شمساً في



عـــبـــد الله خلف



فاطمة يوسف العلي

سماء الكويت... شمساً لا تغيب وإن غاب الجسد الطاهر".

وألقت العلي قصيدة عنوانها" من قال انك قد رحلت أميرنا؟"

من قال إنك قد رحلت أميرنا؟

من قال إنك يا أمير تركتنا؟

إني رأيتك في الصباح مهدهداً

لوجوه كل العابرين بيننا

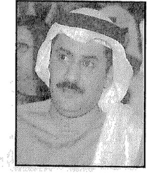
ورأيت فيك الزاد للأوطان .. ما

بخلت يداك بفضلها أعطيتنا

وألقى أمين عام رابطة الأدباء الكاتب عبد الله خلف كلمة أشار فيها إلى مواقف "جابر العثرات" المشهودة ليقول في سياق كلمته:

"في هذه الليلة المباركة من هذا الشهر الحرام.. نستذكر بمهابة وإجلال، نجماً أفل من منازل النجوم، وزعيماً رحل إلى رحمة الله الواسعة، إلى جنات الخلد بإذنه تعالى.. لقد احتضن سموه الأرض كما احتضن الشعب كبيره وصغيره، أحبه وأحبوه، وكان رحمه الله حمامة السلام بين الشعوب والأمم، حتى صار في أفئدة المحبين في آفاق المعمورة.. وكان أثر ذلك واضحاً في مواكب العزاء المهيبة من كل أقطار العالم، كبر في أعين الجميع، وكبرت معه سمعة البلد الصغير.."

ثم ألقت الشاعرة فاطمة العبد الله في مستهل الأمسية قصائدها التي ازدحمت بالحب والولاء للأمير الراحل وهي إلى جنان الخلد " وسيد الأمراء" وقرير العين" بكل ما في هذه القصيدة من تميز في الصياغة والمفردات تقول في قصيدة" إلى جنان الخلد":



رجا القحطاني



وليد القلاف





فاطمة العبد الله



د. حصة الرفاعي

حكم البلاد أمير حبٍ عادل

ساد الأمان بحكم هذا الرائع

والفرح يسكن أرضنا في عهده

والنور من وجه الضياء الساطع

والمنجزات الكثر في أفكاره

والنطق يسمو بالبيان النافع

وجاءت قصيدة الشاعر وليد القلاف بعنوان "واجابر" تلك التي صاغها من مفردات عربية قوية، ومعبرة كما أن إحساسه في الإلقاء كان حاضراً ومتميزاً ليقول:

أقسمت أنك للرعية والدٌ

لم يختلف فيما يراه اثنان

تبني وتعلي للكويت شوامخاً

ولك الجميع أقر بالإتقان

جازاك ربك عن مكابدة الضنى

بالعفو والإكرام والإحسان



نورة المليفي

وحظيت قصيدة الشاعر رجا القحطاني برؤية جمالية لمفهوم القصيدة الحديثة" التفعيلة" وذلك من خلال لغة شعرية صاغها القحطاني بأسلوب تقني سليم ومن ثم جاءت معبرة عن روح الشاعر، وتطلعاته ليقول:

الشعر رابطة الشجا

بين المشاعر والسطور

عاتبته أبطأت لم

تحضر وقد لزم الحضور

فأجابني أتظن وحدك

تحمل الحزن الكثير؟

في فقد جابر

يضمحل الشعر ... يضطرب الشعور

ثم قال الشاعر :



سامي القريني



عـبـد الله العنزي



مـاجـد الخـالدي

الموت حق يدرك

الإنسان والدنيا تدور

لكن ألفنا وجه جابر

ذلك الوجه المنير

ونمت مداركنا على

مرآه يجلس أو يسير

وتشربت أعماقنا حباً

لوالدنا القدير

وفي السياق نفسه نجد القحطاني قد توهج بالحب وذلك حينما تلتهب مشاعره بالحزن على فقد أمير القلوب مستخدماً في ذلك رؤية شعرية متقنة ليقول:

هو أكثر الحكام

إنصافاً وأعرقهم جذور

من مثل جابر حكمة

إبان تحتدم الأمور

من مثل جابر رأفةً

بالشعب شيخاً أو صغير؟!

أطياف مرحمةٍ تعانق

قبره وخيوط نور

وتضمنت قصيدة الشاعرة الدكتورة حصة الرفاعي ملامح مزادنة بالحب وذلك حينما تصف الأمير الراحل بكلمات ذات وقع إنساني مؤثر على النفس ومن ثم فإن قصيدتها عبرت بصدق عن مشاعرها لتقول:

سيظل هذا البحر شاهد حقبةٍ

تختط في التاريخ عهداً زاهيا

ولسوف يبقى "جابر" بقلوبنا

ويخاطر الأجيال رمزاً سامياً

فإلى جنان الخلد تذهب آمناً

وعسى تلاقي وجه ربك راضياً.

وألقت الشاعرة نورة المليفي قصيدة عنوانها " آه يا وطن" أشارت فيها إلى العديد من المشاعر المتجهة نحو الوطن والأمير الراحل لتقول:

آهٍ و آهٍ يا وطنْ

هل في الجوى حبٌ سكن

يروي بصدق ما حدث

يسمو بعزٍ قد أذن

حب دفين قد خلد

من أجل خير للوطن

واحتوت قصيدة الشاعر ماجد الخالدي على رؤى حكائية صاغها من خلال حياة الأمير الراحل التي تتميز بالبساطة والحكمة، والحب

ليقول:

يا سيداتي، سادتي

هل تسمعون حكايتي؟

هل تسمعون حكاية وردية

وغريبة الأحداث من نوع الأساطير القديمة؟

الحاكم المحبوب يسكن منزلاً متواضعاً

أطفاله يتعلمون كسائر الأطفال في نفس المدارس

ليس يفترش الحرير ولا مواكبه عظيمة

وفي قصيدة الشاعر "كاتب هذه المادة" وعنوانها "ابشر.. فإنك يا أمير حكاية" العديد من الرؤى الصادقة تلك التي تضمنت مشاهد شعرية في وصف الأمير الراحل ليقول:

جاءت حشود النور ترسم نهجه

والأرض ترفل في عباءة وعده

والناس تلتمس الأمان بحكمه

والشعر يلتحف المدى من شهده

كانت تحدثه الكويت بوصفه

نوراً توهج من مشاعل عهده

وامتازت قصيدة الشاعر محمد الحريري باللغة المعبرة القوية، والصياغة الشعرية المتقنة كي يقول:

ويظل في عين الحبيب علامةً

كالخال في خد السماء صفات

كالبدر في أفق الشهود منازل

عند الخسوف ترومه النظرات

وألقى الشاعر الشاب عبد الله علي العنزي قصيدة عنوانها" نبكي فراقك" متضمنه ملامح شعرية متميزة ليقول:

الحزن يطغى والفؤاد ممزق

والقلب ينعى والمصاب مؤرق

مالي أرى الدنيا يسود سوادها

ما للعيون دمعها ترقرق؟

ما للكويت غدت ظلاماً غيهباً؟

ما للقلوب بحزنها تتمزق؟

وعبرت قصيدة "نهر من الناس" للشاعر الشاب المتميز سامي القريني عن الحدث بكل أمانة وذلك من خلال مفردات معبرة، وصادقة يقول:

ضاقت بما اتسعت من حولك الطرق

وكادت الأرض بالباكين تختنق

كأنما الشمس من زلزال رهبتها

بحزنها لا بحزن الشعب تحترق

الله أكبر ماذا حل في بلد

أناسه بحروف الدمع قد نطقوا؟

يبكي عليك الضحى والعصر والغسق

يبكي عليك الدم المثكول والحدق

تبكي عليك المعاني في تدفقها

والشعر والحبر والأقلام والورق

والشاعر يوسف المتروك ساهم بقصيدة عنوانها: "أمير العطاء والوفاء" ألقاها نيابة عنه أسامة الروماني، بكل ما تضمنته من إحساس صادق تجاه الأمير الراحل ليقول:

سيكتبك التاريخ رمزاً لأمة

وذكرك يبقي بين من أنجبت سِفرُ

تركت لنا قبل الرحيل وصية

وهذا أخوك السهم ألزمه الأمر

له الشعب بعد الأقربين تقاطروا

لبيعة حق ملؤها الصدق والفخر

وكانت قصيدة ترجل" للشاعر فهيد البصيري هي ختام الأمسية تلك التي عبر فيها الشاعر بتلقائية عن رؤى متنوعة تخص الأمير الراحل ليقول:

ترجل أيها الشيخ المهاب

أصاب الحق منزلك السحاب

ولا عجباً لنجمك حين يسمو

وهل في الأرض يأتلق الشهاب

ألم تروا المواكب كيف سارت

بنعشٍ أسكت الأعدا فهابوا

وأومت أذرع راحت تنادي

على ماذا التعجل والذهاب

لعمري لم أرَ يوماً كهذا

دموعاً أسبلت وحنت رقاب

وقفت مشككاً فيما أراه

أذاً قلبي يواريه التراب؟

لمن ترك الأرامل واليتامى

إذا ما سادت الإحسان غاب

ومن للدمع في شبح الليالي

يكفكفها إذا كبر المصاب

حكيمٌ في معالجة الدواهي

إذا ما عز في الظلما الصواب

جعلت كويتنا جنات عدنٍ

وقلت لنا ادخلوا قضي الحساب

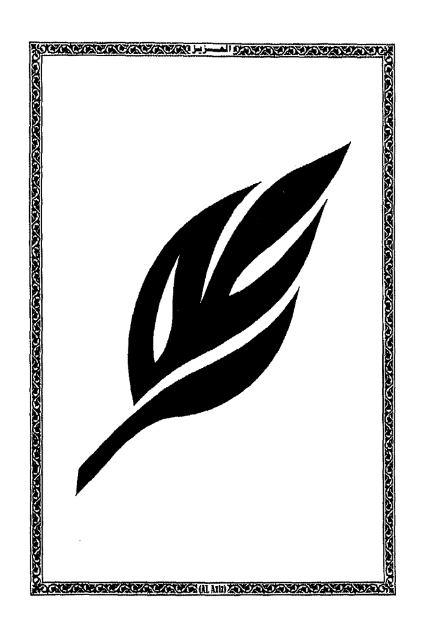
رحلت جابر العثرات عنا

وعند الله يتسع الرحاب

.. وتأبين شبابي للأمير الراحل

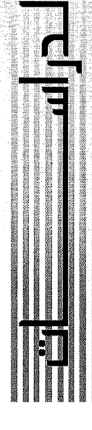
نظم مركز إشراق للفتيات على مسرح الأمانة العامة للأوقاف ملتقي خطابياً عنوانه " في القلوب باقٍ وللوطن عطاء وإشراق" بحضور الدكتورة ميمونة العذبي الصباح.

استهلت ممثلة المركز ريم التركيت الملتقى بكلمة تحدثت فيها عن الأمير الراحل الذي احتوى الشباب وفتح لهم الأبواب وشجعهم على حب العلم والعمل والعطاء وقدمت الطالبتان مها الهاجري وغدير فيصل من مركز فتيات القرين حواراً عن أمير القلوب إلى جانب كلمة مركز مرتقى للتدريب القيادي ألقتها منى أحمد العربيد، ومن نادي الفتاة ألقت شهد العوضي قصيدة رثاء في الأمير الراحل بالإضافة إلى قصائد ألقتها آمنة آل بن علي من مركز المروج للفتيات وألطاف اليحيى من مركز اللمسات الإنسانية، وكلمة ألقتها شاهة التمار وهيا الشطي، وعن جميعة المعلمين ألقت سارة الأحمد كلمة، والعديد من الفعليات، والقصائد الأخرى.


العزيز
(AL Aziz)



إشكالات الأسلوبية
في التجربة النقدية المعاصرة



بقلم : د. بشير تاور يريت
(الجزائر)

إشكالات الأسلوبية
في التجربة النقدية المعاصرة

بقلم : د. بشير تاوريريت
(الجزائر)

- **قراءة في تصريحات نقاد عرب وغربيين**
- **د . سعد مصلوح أبطل إخضاع الظاهرة الأدبية إلى المعادلات الإحصائية مادامت هذه الظاهرة ليست كمية**
- **مزالق أدت إلى غياب الأسلوبية**

ملخص :

يقف القارىء في هذه الدراسة النقدية عند أهم الإشكالات النظرية و الإجرائية التي اعترت عالم الأسلوبية من حيث هي تجربة نقدية متطفلة ، تقتات على عطاءات نقدية أخرى تنحدر من عطاءات المد اللساني في صورته السوسيرية ، حيث يتناول الباحث بالشرح و التعليق مجمل الآراء النقدية المنددة بعالم النقد الأسلوبي ممارسة وتنظيرا ، وذلك من خلال تصريحات النقاد الغربيين و العرب ومن أولئك نذكر: غريماس و ميشال أريفي و بيار جيرو و شارل بالي و د.سعد مصلوح و د.عبد السلام المسدي و د.سمير سعيد...إلخ

ولم تكن هذه الدراسة مجرد عرض أو استنساخ لآراء النقاد المنددين فحسب ، وإنما هي محاولة من الباحث للتحليق في دخيلاء و صميميه تلك الآراء و فحصها فحصاً دقيقا مع تقديم بعض الاقتراحات الجديدة الرامية إلى تكوين فصائل نقدية أسلوبية جديدة ، تقوم على فلسفة الأخذ و العطاء من المادة الجمالية المسكونة بهواجس المد الشعري في تطلعه إلى مستقبل نقدي واعد ، حيث انتقدنا ما يجب انتقاده وأبقينا في الوقت نفسه على ما يجب البقاء عليه ، و سيجد القارئ في هذا التوصيف النقدي ما يضيء عتمة النقد الأسلوبي الجديد .

الواقع أن الأسلوبية التي ذاع صيتها في الستينيات -لدى الغربيين- كاد أن يسدل عليها ستار النسيان ، وهذا ما تؤكده تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم بزوالها ، فغريماس مثلا أكد فكرة زوالها ، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي

يساوره حالما تذكر الأسلوبية (١).

بل إن ميشال أريفي (Michel arivé) لم يتردد في » إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها ، مما جعل الأسلوبية منذ سنة ١٩٦٥ لا تمارس البحوث فيها على أنها علم مستقل من علوم اللسان الأخرى « (٢) ، فثمة تشابه كبير بين المبادئ والمفاهيم التي تعتمدها كل من السيميائية والأسلوبية ، لأن كليهما اتكأ على عطاءات المد اللساني ، ولما كانت السيميائية أخصب عطاء من الأسلوبية قرر " ميشال أريفي" إلحاق الأسلوبية بها ، وإن كان أريفي قد دعا إلى الإعراض عن الأسلوبية على ألا تشغل حيزاً من الممارسة الاجرائية مثلها في ذلك مثل باقي العلوم اللسانية ، فإن اتكاء الأسلوبية على مفاهيم لسانية هو الذي زاد من درجة تأزمها ، لأن » الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه بتأليف أو تأليف أشبه بترجمة وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس . بيد أن إثمها - فيما نرى- أكبر من نفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تعفية على الأصول وتشويه لها . من عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة ، واستفزاز لها من سياقها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة ، ومن تلفيق ظاهر في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث« (٣).

كما يرى د.سعد مصلوح وهي وجهة نظر صائبة إلى حد ما لأن المزاوجة بين الأسلوبية كادت تكون مفيدة لولا استثمار الأسلوبية - بشقيها النظري والإجرائي - لمفاهيم ومصطلحات لسانية مغلوطة ومجتثة من أصلها الوضعي اجتثاثا ، أدى إلى تشويهها وتزييفها ليس إلا .

تمرد على القواعد الجاهزة.

ولم يكتف د.سعد مصلوح في توصيفه النقدي بنقد المرجعية اللسانية لعلم الأسلوبية فحسب ، بل نجده قد سلط الأضواء على تلك الجداول الإحصائية التي لم تعد تجدي نفعا أمام تبرعم جمال النص » من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول إحصائية يضمنونها نتائج بحوثهم ، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى ، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات ، ولا شك أن مثل هذا العمل باهض التكاليف ومحدود النفع في آن معا « (٤) ، فلما كانت الظاهرة الأدبية ظاهرة فنية بامتياز وحقيقتها هي حقيقة مطلقة ، بل سابحة في فضاء اللامحدود ، على هذا الأساس أبطل سعد مصلوح إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معادلات إحصائية مادامت الظاهرة الأدبية ليست ظاهرة كمية ، ومن ثمة فإنها تعلن تمردها من دون شك على الأقيسة أو القواعد الجاهزة .

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الإشكاليات إشكاليات أخرى تنبع من الأطر النظرية

أو من الآفاق التي تطرحها النظرية الأسلوبية ذاتها ، لنلحظ



مدى مصداقية تصورها عن الظاهرة الأدبية انطلاقا من المفهوم ذاته ، فإذا كانت الأسلوبية قد اتخذت من خاصية الانزياح (الانحراف) دعامة أساسية لها ، وعلامة في التميز بين مختلف الأساليب فذلك هو سر الشعرية فيها ،وإن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية وذلك في تقديرنا منحى إيجابي من شأنه ألا يقيد من حرية المبدع ، ولكن سرعان ما يذوب هذا الملمح الإيجابي في الوقت الذي نجد فيه نصوصا بلا أسلوب حينما نحتكم إلى هذه الخاصية ، لأن هناك نصوصا لا تنحرف عن قاعدة ما ، كما يصعب أيضا تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة ، وفي ضوء هذه الخاصية يتم التعرف على الأسلوب تعرفا سلبيا دون أن يكون هذا التعرف نابعا من خواصه الجمالية ، حتى وإن سلمنا بهاته الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة وإن سلمنا بهاته الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية ، المتميزة والمتفردة وفي ذلك إقصاء لقسم أكبر من شعريتنا العربية.ه

ذا علاوة على وجود انحرافات لا يترتب عليها أي تأثير أسلوبي كالأخطاء اللغوية و الإملائية ...الخ هناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجا من القواعد المتعمدة .

وفي ظل الانحراف يتم إهمال عناصر التواصل (المؤلف والقارئ) هذا بغض النظر عن سلبيات الانحراف في مستواه الإجرائي ولعل هذه المآخذ هي التي جعلت محمد عزام يقول : » أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية، هو الاعتداد بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وغير المستعملة عادة ، وإهمال بقية ملامح النص وبنيته الأساسية « (٥).

مقارنات مبدئية .

و أما مشكلة الأسلوبية على المستوى الوظيفي والسياقي فإن أول نقطة في خطوات التحليل الأسلوبي هي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية (الكلمات المفاتيح) في السياقات المختلفة ، فإذا كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها تعرض البحث لخطر عدم إمكانية العثور على الملامح الأسلوبية المختفية خلف البدائل ، وإذا كانت العلاقة نصية شديدة البعد فمن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة ، من هنا فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها وتتفاقم كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو الاختلاف .

وانطلاقا من حجم هذه الإشكاليات وما يعتريها من تحجيم للنص الشعري استطاعت السيميائية أن تكبح جماح الأسلوبية وتنتصر عليها بعد أن نافستها ،

والسـر في انطفـاء نجم الأسلوبيـة يعـود إلى قـصـور تصـورهـا وهو القصور الذي تعاني منه السيميائية ذاتها ، ولكن الغلبة كانت لما هو أشد قـصـورا ، وهذا مـا يفسـر مـأزق الأسلوبيـة والسـيـمـيـائيـة على حد سـواء ، فـتـرى: هل اسـتـطاعت التفكيكيـة أن تتخلص من مثل هذه المآزق ؟.

وتفـتـقـر الأسلوبية لمنهج واضح ويتـمظهـر ذلك في تداخلهـا من البنيـوية نفسـهـا كـمنهج اتضـحت معـالمه نسـبيـا ، عـلاوة على ذوبان مـلامـحـهـا في الحـقل السـيـمـيـائي واتكائهـا على الإحصـائي كمـا سبق وأن بينا ، يضـاف إلى ذلك اتكاؤها على مفاهيم ثانوية القيمة (الانزياح (الانحـراف) ، الكلمـات المفـاتيح ، إمكانات النحـو)، فـهي تذوب في الكثير من الأحيان إجرائيا في معالم المناهج الأخرى ، وهذا مـا يفـقـدهـا شخصيتها .

ويتجلى ذوبان الملامح الأسلوبية داخل المنهج البنيوي بكل حيثياته ، في الدراسـة التي قـدمـهـا عـبـد الحـمـيد بوزوينـة في كـتـابه » بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي « (٦) ، هذا فـضـلا عن اسـتـعـانة البـاحث بالجداول الاحصائية عسى أن يكون لهذا الدأب نصيب جمالي ، ولكن هيهات ... وهناك من الباحثين من عـمل على تذويب مـلامح الأسلوبيـة بمفـهـومـهـا المعـاصـر في مـلامح الدراسـة اللغوية التقليـدية وبخـاصـة البنيـة النحـوية ، حيث » يتبوأ المصطلح النحوي القديم المكانة الأولى (الجـملة الطلبيـة) ، الجـملة الشـرطيـة ، الجـملة ذات الوظائف ، فضـلا عن تفرعات كل نمط جـملي وفي ذلك التـبـاس بين هـويتـين مـعـرفـتين ...« (٧) ، وهـذا في المحاولة التي تقدم بها رابح بوحوش في » البنيـة اللغـوية لبـردة البوصيري«

إن هذه الشـواهد تؤكـد للعيـان ضـبـابيـة وتغـريبـة النهج الأسلوبي (الأسلوبيـة العملية)، وذلك حـينمـا تتـبـخـر مـلامـحـهـا على المسـتـوى الإجـرائي بتـوزيعـهـا على حـقـول منهـجـيـة أخـرى ، والسـؤال الذي نطرحـه : هل في إمكاننا تـأسـيس أسلوبية عـربيـة وسط هذه الفـوضى النقدية الغربية الحائرة ؟!!.

إن نقطة الاسـتثنـاء الوحيدة التي تجـعلنا لا نقـيم حـبل القطيـعـة مع الأسلوبيـة هـو تميـزهـا عن البنيـوية في التركيـز على شخصيـة المؤلف ، وهو التركيـز الذي نعده خطوة شبـه إيجـابيـة في التـحليل الأسلوبي ، فـالأسلوبيـة قـد تتـجـاوز النص إلى نفسيـة صـاحبـه ، خاصة إذا مـا تعلق الأمر بالأسلوبيـة التكوينيـة ، في حين أن البنيـوية تكتـفي بالإعـلاء من سـلطـة النـص والاقـرار بمـوت المؤلف،الموت الذي ذاع صـيـتـه في النهج التفكيكي كما سنرى فيما بعد في تحليل بارث (٨).

اتحادات .. تعارضات.

نعـود إلى قضيـة غيـاب الملامح الأسلوبيـة في غمـرة المناهج الأخـرى ويمثل هذه المرة لذاك الغياب بواحد من أهـرامـات الأسلوبيـة في وطننـا العربي ، إنه عبد السلام المسدي في



بحثه التطبيقي » التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر ، نموذج ولد الهدى « وتأثر -كذلك- في بحثه » مفاعلات الأبنية اللغوية والمقولات الشخصانية في الشعر المتنبي « في سنة ١٩٧٨ .بالبنيوية التي تعمل على إبراز الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالتها في النصوص المدروسة ، وخاصة عند رومان جاكبسون حتى إنه استخدم المصطلحات (إتحادات ، تعارضات) ذاتها التي استخدمها جاكبسون ، وبرغم هذا التأثر تبقى دراسة المسدي تتميز بشيء من المرونة والحركية ، بل بثقافة غزيرة ، جعلته يحول ما يأخذه إلى جزء أساسي من دورته الدموية .

وبرغم هذه التجارب الأسلوبية الرائدة للمسدي إلا أنه نفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلا من أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا ، وبناء على ذلك والقول للناقد ، إنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته – فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل – التي تقيم الأثر الأدبي والاحتكام إلى التاريخ بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة في الأسلوبية إلا بعضه (٩) ، فالأسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الأدب ،ولعلها تغنم كل الغنم إذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي .

إن هذا الوعي بخطورة التحليل الأسلوبي جعل عبد السلام المسدي – في الآونة الأخيرة- لا يتقيد بمنهجية أسلوبية واضحة وهذا ما يتضح للعيان في دراسته لقصيدة » ولد الهدى « ، حيث يخلط خلطا عشوائيا بين ملامح الأسلوبية والإجراء

الإحصائي (١٠) ، ويتمظهر ذلك في جملة من الجداول الإحصائية والقياسات الرياضية الصارمة ، لا تلتقي أبدا مع الأبجديات الجمالية والمعرفية للنص الشعري في الشيء .

إن رفضنا للإجراء الإحصائي ينبع أساسا من أن الإحصاء هو ظاهرة كمية لا تلتقي مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة كيفية ، ولذلك نجد " بيار جيرو " يثور ضد الإجراء الإحصائي فيقول » يخلط الإحصائيون غالبا بين الكم والنوع ، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين ، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل والانزياحات العددية لا يظهر معناها وإذا ظهر كان مفرطا وساذجا في نظر كل ألئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية « (١١).

إن هذه الجداول الحزينة التي أدت إلى وأد المعنى الجمالي للنصوص ودفنه داخل هياكل رياضية جامدة هو ما جعل " د.سمير سعيد " ينفذ وبروح نقدية عالية للدراسة التي قام بها محمد عبد المطلب لديوان " سويلم " من زاوية أسلوبية ، اعتقادا منه أن

أخصب منطقة في الديوان هي منطقة النفي ، وأن الآلية التي تستطيع اقتناص الروح الجمالي الدفين في هذا الديوان هي آلية المنهج الإحصائي بوصفه وسيلة فعالة ، فهذا المنهج في رأي سمير سعيد هو طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم . وبرغم نجاعة هذه المحاولة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين ، الأول اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري ، والثاني إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص .

. تأويلات التقصير.

ويرى سمير سعيد أن هذا التقصير مرده إلى شيئين أحدهما مفهوم محمد عبد المطلب للنص الشعري ، وثانيهما مفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص ، فمفهومه للأول على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص . وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية ،وليس على علاقة بالمنهج الكيفي . وكان باستطاعة الناقد أن يهتم بالبحث في العلاقة بين الأجزاء بنية النفي وبنية الكل الدينامي للقصيدة (١٢) .

وفي تقديرنا أن الانغلاق الذي شهدته الدائرة الأسلوبية مرده ، إلى أن عقليات الأسلوبيين ومناهجهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضى حتى إنهم يميلون في كثير من تلك المقاربات إلى تحويل آراءهم إلى معادلات جبرية أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي ، ومن يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجا صوفيا ، تصل شفافيته حدا لتوحيد مع العمل المنقود ، كأنما يطلب منهم تغيير وجوههم استبدال عقولهم .

إن أزمة الأسلوبية لا تقف عند حد هذه الاستخدامات الإحصائية والرياضية ، بل تجاوزتها إلى عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية أو التطبيقية ، فثمة شرخ كبير بين ما تعد به الأسلوبية على المستوى النظري ، وما تطمح إليه على المستوى الإجرائي، وقد تفطن عبد السلام المسدي إلى هذه المفارقة العجيبة :» فالأسلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبيق توفيقا كاملا . فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق أجراه وكم من ممارس للنصوص ، تجد في عمله من النزعات ما يغنم أن يتوج بنظرية في الأسلوب . وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدأ اندفاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية ، ويحرر احتراز الثاني منها ، فيؤول بالاثنين إلى الإفادة من العلم معا ، و إفادة العلم منهما « (١٣)، وأرى أن القضية ليست قضية توفيق بين ما هو نظري وتطبيقي فحسب ، وإنما القضية تكمن أساسا في عدم تمكن المحلل الأسلوبي ، من تلك

المصطلحات اللسانية الوافدة في عملية فحص النص بمختلف الطرق والمستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية ، من أجل اقتحام معقل النص اقتحاما مشروعا .

هجين نقدي .

إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيرا ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياد عن ملامح الأسلوبية والدخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى . ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقاربته لـ:» أساليب الشعرية المعاصرة « فهو:» لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو البنائي المستندة ، بالدرجة الأولى إلى علم اللسان والبلاغة ، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية ، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية ، و يبدو لي أن هذه الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات

» علم النص الحديثة التي تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها ، بإطار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها.« (١٤) ، هذه المقاربة إذن هي هجين نقدي يتطفل على هذا وذاك من دون أن يتخذ لنفسه استعارة نقدية أو موصوفا منهجيا تنطوي تحته ظلال ومظلته أو قبعته المزيفة.

ختاما لما تقدم يمكن القول إن الأسلوبية قد شهدت أزمة خطيرة مست جانبها النظري مثلما مست جانبها الإجرائي . وقد تمظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى ، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك إتكاؤها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان ، وتجلى العجز في عدم تمكن أصحابها من تلك الآيات النظرية ، كما اقترحها مؤسسوها ، الشيء الذي أحدث شرخا كبيرا بين هذه الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص من حيث هي مقتضى نقدي يراهن بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النص كل هذه المزالق أدت إلى أفول نجم الأسلوبية.

هوامش الدراسة :

(١) ينظر: يوسف وغليسي : اشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة و الأدب العربي ن جامعة منتوري ، قسنطينة ، ١٩٩٦ ، ص ١٣٤ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٣٤

(٣) سعد مصلوح : الأسلوب، دراسته لغوية إحصائية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص ١٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢١ .

(٥) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، دار الآفاق ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

(٦) الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، ١٩٨٨ .

(٧) يوسف وغليسي : اشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض ، ص ١٣٩ .

(٨) ينظر: رولان بارت : درس في السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي ، دار تبقال للنشر والتوزيع ، المغرب ، ١٩٨٦ ، ص ٨٢ – ٨٧ .

(٩) عبد السلام المسدي : الاسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، الأردن ، ط١ ، ١٩٧٧ ، ص, ١١٥

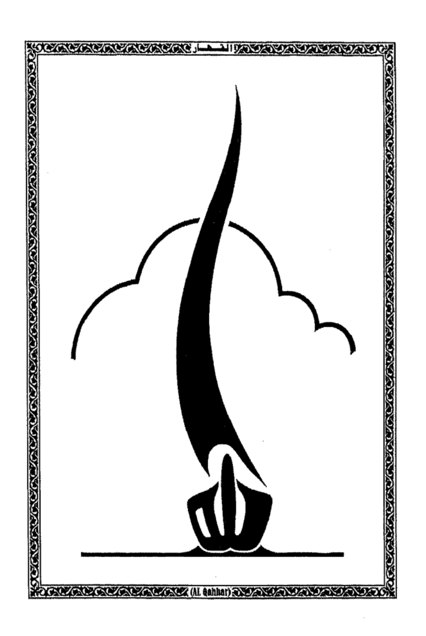
(١٠) ينظر: عبد السلام المسدي : النقد والحداثة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ ،ص ٨٨ – ٩٦ .

(١١) بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ط١ ، د.ت ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

(١٢) ينظر: سمير سعيد : مشكلات الحداثة في النقد العربي . دار الثقافة للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠١، ص ١٩٦ – ٢٠٢ .

(١٣) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية ، دراسة ونماذج ، منشورات دار أمية ، تونس ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص,١١٥

(١٤) بشرى موسى صالح : " المنهج الأسلوبي في النقد العربي " ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، مج ١٠ ، ج ٤٠ ، جوان ٢٠٠١ ، ص ٣٠٥ ، ٣٠٦


القهار
(AL Qahhar)



التورية السردية
في "الكائن الظل"

بقلم : عبد الرحمن حلاق
"الكويت"

التورية السردية

في "الكائن الظل"

بقلم : عبد الرحمن حلاق

"الكويت"

• إسماعيل فهد إسماعيل يخاتل ظله ويعيد ترسيم حدود التاريخ بثنائية زاوية الرؤية .

في مستهل كتابها رواية المستقبل استعارت أناييس نن مقولة يونغ " انبثق من الحلم " لتخصص فصلها الأول من الكتاب حول أهمية الحلم في النسيج الروائي . وفي روايته (الكائن الظل) يصنع إسماعيل فهد من مستويي الحلم جناحين يحلق بهما بين عالمي الحقيقة والخيال , واضعا أطياف المجاز والاحتمال بمثابة دفة توجيه ، تقود القارئ إلى شاطئ الشك تارة وشاطئ اليقين تارة أخرى ، تاركا فكرته الرئيسة التي يرومها من العمل ككل ، تتسلل إلى ذهن القارئ كمسلمة لا جدال فيها ، متخفية بالعديد من التساؤلات ، وسط بكل هذا الجدال بين الحقيقة والماوراء ، بين الوهم والواقع بين الممكن والمحتمل، بين الكائن وظله .

السرد وزاوية الرؤية في الكائن الظل

إذا كانت الرواية هي (سرد) عالم (متخيل) ، فوجهة النظر (زاوية الرؤية) هي الأفق السردي المتبنى لعرض الأحداث المنقولة في القصة ، وفي العمل الروائي يمكننا الفصل وبشكل حاد بين نوعين من وجهات النظر أو الرؤية :

١ ـ الرؤية المطلقة (أو اللامحدودة كما يسميها البعض)

٢ ـ الرؤية المقيدة (أو المحدودة)

وذلك التمييز ناجم عن مجمل التقلبات والعقد التي تتحكم في العالم الروائي ، تبعا لآلية السرد المختارة من الكاتب .

أما أنموذج الرؤية المطلقة فيكون فيه (الراوي غير ممثل في العالم المتخيل) لكنه يمسك بخيوط الحكاية والشخصيات عبر معرفته الكاملة اللامحدودة والعالمة بكل شيء ، وهو ضمن هذا الإطار يتمكن من عرض الأفكار السرية لشخصياته بل وحتى اللاواعية منها . وهذا ما يجعل السرد منفتحا على الأعماق النفسية والتحاليل الدقيقة ومعرفة القلب الإنساني إنه تماما كما عبر عنه فلوبير في إحدى رسائله إلى السيدة لورواييه (١٩ فبراير ١٨٥٧) : (على الفنان أن يكون في عمله كما الله في الخلق ، غير مرئي ، وكامل القدرة ، وأن

يحس به في كل مكان ، لكن لا يرى).

وأما أنموذج الرؤية المقيدة فهي على النقيض من ذلك فالراوي مشارك في الفعل ولذلك تجد الرؤية ذاتها مقيدة بما يراه الراوي أو يسمعه أو يعلمه وتتبدى هذه الرؤية إما من خلال كون الراوي - الفاعل يسرد بضمير المتكلم فيكون بذلك ممثلا في الرواية وهو بطلها ويروي الحكاية من وجهة نظره . أو أنه يتبدى من خلال وصف تجربته مستترا بضمير الغائب الذي يمنح هامشاً لا بأس به من المجهول ، أو بضمير المخاطب الذي يوهم القارئ بالمشاركة في الحدث .

وقد ارتكز الراوي في (الكائن الظل) على ضمير المتكلم (أنا + تاء الفاعل) أساساً فالسارد هو ذاته الشاهد الذي يرى ثم يخبرنا والطالب الجامعي بطل الرواية هو ذاته الراوي وهو ذاته السارد وذلك لقيامه بصنع الحدث (الفاعل) ووصف النقلات السردية .

وإذا كان المؤلف قد استطاع الانبثاق من الحلم لينطلق عبر لا محدودية الزمان والمكان ، إلا أنه بقي أسير ضمير المتكلم مقيداً في رؤيته إلى مايراه الطالب الجامعي في حلمه ، ولن يستطيع أي ضمير آخر أن ينوب عن المتكلم في الإخبار عن الحلم ، وهذا ما جعل الرواية تعتمد أصلاً على شخصية واحدة هي الطالب الجامعي " الراوي والسارد " وشخصية أخرى ثانوية جداً ، تتمثل في صديقه الذي يتبدى صورة بلا ملامح لمرة واحدة فقط ، كما يتبدى صوتاً بلا صورة عبر الهاتف لمرتين اثنتين فقط ، دون أن يكون له أي حضور على الإطلاق وقد جاء في الرواية كتوطئة للدخول في الحلم من جهة وللتشكيك في ذهبية العصر العباسي من جهة ثانية .

أما ماورد في الرواية من شخصيات أخرى فما هي إلى تبديات مختلفة لشخصية الراوي ذاته ، وما جاء على لسانها من حوارات وأحاديث إنما هي رجع صدى لما استذكره الطالب الجامعي طيلة فترة إعداده الرسالة ، وحاور به نفسه ليصل إلى استنتاجاته الخاصة في رسالته ، وكون الرواية اعتمدت أصلاً هذه الشخصية الواحدة فهذا ما يفسر لنا عدم تنوع مستويات اللغة ، إذ ليس ثمة شخوص مختلفون ، وبالتالي لا حاجة لظهور التناقضات الفردية أصلاً ، ولهذا السبب نرى حرامي بغداد لا يقل حجة عن (طالب الماجستير) كذلك كان مسرور ومعن بن زائدة ومالك بن الريب وحتى الجنيات الثلاث ، فجميعهم يستخدمون ذات اللغة ، وجميعهم يعتمدون أسلوب الجملة المفتوحة أو المبتورة ، أو يستخدمون ما أسماه نذير جعفر بالخرق اللغوي ، وذلك في إسقاط أدوات الربط ، وكأنما جميعهم يمتلكون ذات السوية المعرفية لذات الكاتب الإبداعية . إلا أن الكاتب استطاع إخفاء الحاجة إلى التنوع الكلامي بارتكازه على خيوط الحلم والماوراء ، ليحدد مسارات القارئ أثناء توغله في متاهة (الرواية - الحلم) محافظاً بذلك على تعاقبية صيغ العرض

التي أعطت الرواية إيقاعها الخاص ، هذه الصيغ التي تبدت بتشكيل المشاهد (التمثيلية) لتسجيل الفترات المهمة في القصة والتطورات الحاسمة للحدث .

والرواية تتمتع بتقنية سردية عالية وحبكة مدروسة بشكل واع ، وخيوط درامية تتواشج بمنتهى الدقة . كل ذلك جعل من النسيج الروائي يلقي بظلاله على هذا الكائن المحلق بحرية تامة في عالم الماوراء ليقتنص إثباتات تتمتع بازدواجية مخاتلة ففي الوقت الذي تبرهن فيه هذه الإثباتات على صحة ما ذهب إليه طالب الماجستير في رسالته نراها تحاول ترسيخ الفكرة الرئيسة التي أرادها الكاتب وذلك في محاولة تجريبية ذهنية بحتة لعبها المؤلف بذكاء المبدع .

ترى هل نبخس الرواية حقها إن نحن أدرجناها في إطار ما يسمى بأدب المقاومة ؟ وهل نكون بذلك قد مارسنا عليها نوعا من العسف الظالم ؟

بداية لا بدّ من التنويه بأن الرواية قد برعت وإلى حد كبير في تطبيق المفهوم البلاغي المسمى بالتورية وذلك ليس على مستوى اللفظ ، وإنما على مستوى السرد بشكل عام وبرأيي أن هذا ما منحها القدرة على الإمتاع وأقول التورية لأن الرواية في ظاهرها العام تسير بمنحىً يخفي في باطنه منحىً آخر ، فما يظهره السرد في العلن غير ما يوحي به في الخفاء . ولتبيان هاذين المنحيين دعونا نلقي نظرة على المخطط الظاهري العام للرواية .

.. مقدمة : يظهر فيها طالب ماجستير يحضر رسالة بعنوان " بواعث العجب في حياة أشهر اللصوص العرب " يبدو الطالب بحالة انهماك شديد في بحثه ، يغوص في كتب المرحلة الزمنية المعنية بكل جوارحه حتى ليتمنى جموح حواسه إلى ذلك العصر لاستجلاب ما يثبت صحة النتيجة التي توصل إليها وذلك لندرة الكتب المتوفرة بهذا الشأن .

الموضوع : إثبات " إن (أيا من اللصوص الوارد ذكرهم عبر صفحات رسالتي لم يكتسب شرعية خلوده في كتب التاريخ والسير الشعبية والملاحم المتداولة إلا إذا اشتهر بمقارعة لا تلين للحكام والخاصة ، ليحوز إعجابا ومحبة تتجاوز المألوف لدى العامة) ص١١

أسلوب العرض : استحضار حرامي بغداد الأشهر وذلك من أجل :

أ ـ التدليل على صحة ما جاء في الموضوع ، والبرهان على أخلاقيات اللصوص النبيلة . وهذين الأمرين يتمان من خلال :

١ . استجارة إبراهيم بن المهدي عم الأمين والمأمون لدى أحد اللصوص .

٢. موقف سيّاف هارون الرشيد الذي صار قاطع طريق مع معن بن زائدة .

٣. إصرار حمدون بن حمدي ذاته على الزواج من فتنة وفاء لعهده .

٤ . موقف مالك بن الريب وهو يرثي ذاته ، وتبيان ندمه الشديد على ترك اللصوصية .

ب : مساعدة الطالب في بحثه وذلك من خلال استحضار بعض الكتب التي لم تصلنا أصلا . مثل

كتاب الجاحظ (حيل اللصوص)، وكتاب (لزوميات الانضباط من تعاليم عثمان الخياط) .

أخيرا تأتي الخاتمة مفتوحة على كل الاحتمالات .

بهذا المخطط تتقدم رواية الكائن الظل موارية ً في ظلها مخططا ً آخر مختلفا ، إنها لعبة التجريب والعودة إلى الرمز . التجريب لما فيه من انفتاح على آفاق جديدة في البناء الروائي . أما الرمز والتخفي خلف المشابهات فناجم عن حساسية الموقف من العدو ، فهو ليس بالعدو التاريخي إنما هو أخ تحوّل في غفوة ً تاريخية إلى عدو ، وفي هذا الإطار يكون المضمون الروائي قد فرض شكله .

أما المخطط الروائي الثاني والذي يهدف إلى ضرب العدو في جذوره ويمنح الرواية القدرة على المقاومة فقد جاء كالتالي :

مقدمة تشكك بتسمية زمن الحكم العباسي بالعصر الذهبي وإشارة خفية إلى أنه عصر إرهاب وذلك بكلمات إيحائية ضمن إطار (الدعابة والاحتمال)

(بينما - هو وأنا - في خضم جدل حام حول صحة تسمية زمن الحكم العباسي بالعصر الذهبي) صـ ٨

ثم وبعد سطرين يقول زميله (هم يرصدوننا)

الموضوع : إثبات أنّ عامة بغداد ومنذ عصر هارون الرشيد هم من : (الغوغاء والفساق) وأن حكام بغداد لم يكونوا عربا في يوم من الأيام .

أسلوب العرض : استحضار حرامي بغداد الأشهر وذلك من أجل :

١ . استعراض واقعة حسم الخلافة بين المأمون والأمين . لتبيان الفرق بين جنسية الحاكم . غير العربية . وجنسية المحكوم .

٢ . تبيان أن الحاكم الفعلي لبغداد ابن شيرزاد وأن الخليفة ليس إلا صورة تختبئ في أحد القصور محاطة بمعسكرات الجند ، ويتبدى ذلك من خلال قصة إعدام حرامي بغداد .

٣ . ضرب البنى الثقافية للعدو من خلال :

- سرد يبين انتشار وطغيان ثقافة اللصوصية بشكل واسع على اعتبارها حرفة الأحرار .

- تصوير الجاحظ ومالك ابن الريب وعثمان الخياط بأنهم من شيوخ الصنعة . فعثمان الخياط فيلسوفهم وواضع إيديولوجيتهم ، والجاحظ أديبهم وواصف شريعتهم الأخلاقية ، ومالك بن الريب شاعرهم الأعظم .

كذلك جاءت الخاتمة مفتوحة لكل الاحتمالات .

لعب إسماعيل فهد لعبة المشابهة بقصد الإثبات بذكاء ودقة عاليتين وذلك من خلال (الإحالة بقصد المشابهة) . فهو وأثناء تحليقه في فضاء العقل الواعي يدرك تماما صعوبة توكيد ما يرمي إليه ، إن بنص صريح ، أو بإجماع . والكتب التي يحتاجها غير متوفرة أساسا ، ولذلك عمد إلى القياس . ولأن التسمية فقهية أصلا ولا تصح في هذا المقام ، فقد استبدلها بالمشابهة ، وما اعتماده على قصتي معن بن زائدة ومالك بن الريب في إثبات

حالتين مختلفتين إلا لتمرير فكرته الرئيسة كأمر بدهي لا يحتاج إلى إثبات لا عن طريق المشابهة ولا عن طريق الإحالة . أما عندما يحلق في فضاء العقل الباطن ويغيب في الماوراء فنراه وقد استحضر روح لص بغداد وغيره من معاصريه وممن سبقوه ليدلل على صحة استنتاجاته جاعلاً القارئ يعيش حالة الحلم هذه معه بعقله الواعي ، بينما يقوم العقل الباطن للقارئ بنسخ ملفات المخطط الثاني وتثبيتها في ذاكرته كحقائق مسلم بها . وإذا استعرضنا واقعة حسم الخلافة بين الأمين والمأمون من جديد فسنجد أنفسنا أمام فريقين عظيمي العدد ، يتقاتلان بهدف إفناء أحدهما الآخر. الفريق الأول المدجج بالسلاح، ويتكون من جنود نظاميين غير عرب . والثاني هم من تبقى من جيش الأمين ولا ننسى هنا أن من تبقى يشكل فريقا عظيما رغم أن أتباع الأمين قد انفضوا عنه ، وعلى الأغلب بدافع الخيانة ، ومن تبقى معه هم عامة بغداد ، أو على الأصح عامة العرب في بغداد . فمن هم عامة بغداد الذين صنعوا هذا المجد ؟.

إنهم (الغوغاء والفساق وجلهم دعار وشطار ولصوص وعيار وقطاع طرق وطرّاد) ..

ويختتم الكاتب بأحد مفاتيحه الأسلوبية المعتادة " العصر المنعوت " . وإذا أردنا أن نفصّل ما أوجز بهاتين المفردتين فإن العصر هو عصر هارون الرشيد والمأمون ، والمنعوت بأنه العصر الذهبي . وإذا عدنا إلى بداية الرواية نسترجع ما دار بين طالب الماجستير وزميله نجد أن ثمّة استنكار لتسمية زمن الحكم العباسي بالعصر الذهبي . ص ٨

إذا فعبارة العصر المنعوت تحمل في داخلها غير التشكيك والاستهزاء نوعا من النفي والإقصاء لكلمة ذهبي ، فهذا القتال وهؤلاء الغوغاء لا يصنعون عصرا ذهبيا . وهذا المفتاح الأسلوبي (العصر المنعوت) نقل واقعة حسم الخلافة بهذا الإطار من إطارها الخاص ليعممها على العصر كله وفي اعتقادي أن وصف الكاتب لجيش الأمين بأقل من ثلاثة أسطر هو بيت القصيد . فليست مهمة نتيجة رسالة الماجستير بقدر أهمية إعادة ترتيب الأمور من جديد ، وتوضيح الحقائق ... نتيجة مغايرة أراد لها المؤلف أن تكون حقيقة في ذهن المتلقي . هذه النتيجة تتلخص في فكرته الرئيسة للعمل ككل ، وهي أن مجتمع بغداد ليس إلا مجتمع لصوص مذ كان في أوج حضارته .

وأن هذه الحضارة أصلا المنعوتة بالعصر الذهبي ليست كما درست في كتب التاريخ ، فالحقيقة شيء آخر تماما . ولا عجب إذاً أن يستمر الحال بها إلى هذا العصر فيحكمها فاسق عربي يعمل في أبناء جلدته القتل بشتى الوسائل والسبل . وكل هذه الاستنتاجات يمليها قول حمدون بن حمدي الذي سيرد عرضا في الرواية (الإحالة بقصد المشابهة) ص٣٣ كطريقة إثبات غير مباشرة .

ولم تكتف الرواية بتسفيه حكام بني العباس وعامة بغداد بل جعل من مسرور السيّاف و قاطع الطريق

أكرم من أكرم العرب في زمانه (معن بن زائدة) وكي تكتمل دائرة تقليل الشأن لهذا العدو لم ينس المؤلف الجانب الثقافي لذلك العصر وتناول أحد جذوره الثقافية مالك بن الريب (أجمل العرب جمالاً وأبينهم بياناً) ليجعل منه على لسان ابن حمدي شيخاً من أهم شيوخ اللصوصية محاولاً البرهنة على ندمه الشديد لتركه اللصوصية من خلال استبدال عبارة (الضلالة بالهدى ، في بيته المشهور بعبارة ، السيادة بالسدى)

ألم ترني بعت السيادة بالسدى .... وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا ص٨١

وذلك عبر سرد دقيق وحوار ذكي لا يغري القارئ بالاقتناع به وحسب ، بل والاستمتاع أيضا بهذا التغيير .

الزمان والمكان . رحابة الحلم

من غرفة صغيرة ضيقة تكاد أرفف المكتبة تهوي على سرير صاحبها ينفرج المكان على كامل بغداد وما يحيط بها ، وتمتد الآفاق لتصل مشارف خراسان شرقاً وحدود بلاد الشام غربا . ومن لحظة حلم يتمطى الزمان ليعود بنا مئات السنين خلفا ، فيتواصل البعدان في علاقة جدلية تمد بساطها للمخرجات السردية بأناقة تجعل من رحلة (الكائن الظل) مسرحا لاقتناص متعة الاستكشاف، حيث تغيب وسائط النقل المألوفة عبر التاريخ ، لتحل محلها الوسائط الحلمية - إن جاز التعبير - فكما في حكايا الساحرات وكما في الأحلام تتلاشى الحواجز المكانية لمجرد الرغبة في تجاوزها ، متماهية مع التقنيات البريختية في كسر الجدار الرابع مسرحياً ، لإقحام القارئ كشخصية جديدة مشاركة في النص ، فترى القارئ يدخل صلب الموضوع مستمتعاً بوهم المشاركة في الحدث الجاري أمامه متأبطا ذراع البطل دون أدنى شعور بهيمنة عامل الزمن على وعي القارئ ، فلا غضاضة في أن ننتقل بكل سلاسة من أرض المعركة حيث واقعة حسم الخلافة إلى أسواق بغداد القديمة ، إلى شوارع الكرخ المسقوفة إلى البساتين الممتدة على طريق الشام ، ولا غضاضة في مراقبة مالك بن الريب وهو في النزع الأخير يسلم الروح في خان على مشارف خراسان ، ثم نعود إلى إحدى الساحات العامة في بغداد لنرى مشاهد المقصلة العباسية وهي تفصل رأس ابن حمدي عن جسده ، وأخيراً تحس بأنفاسك تلهث مع طالب الماجستير وهو يصارع الزمن ليزوج ابن حمدي من فتنة في لحظة تفصل قطع الرأس وخروج الروح منها . إنها تقنيات الحلم التي لا تعترف بزمان أو مكان ، بل وتعمل منفصلة عنهما ، في ذات الوقت الذي تشعرك بأبعادهما المحسوسة .

لقد تمكن إسماعيل فهد - بتمثله مقولة يونغ (انبثق من الحلم) - من وضع الزمان والمكان على بياض الصفحة محدداً بمسطرته الإبداعية حدودهما ومشكلا منهما رافدين يصبان على شاطئ مسروداته ، وفي هذا الإطار جاء الزمن كأي شخصية



من شخصيات الرواية محاولاً تأكيد حضوره إن من خلال إثراء التناقضات في أشكال الصراع الدرامي كما يتبدى لنا من لحظات موت مالك بن الريب ولحظة تزويج فتنة وابن حمدي ، أو من خلال إثراء الوصف السردي بما يجعل القارئ يتنقل خلل التاريخ مأخوذاً بعبقه تارة وتناقضاته تارة أخرى . مما ساهم تقنيا في سد الفراغ المتولد عن محدودية الأشخاص ذوي الفاعلية في الرواية .

وحتى تتخلص الرواية من سيطرة الزمان والمكان ، عمد المؤلف إلى أسلوب التقطيع المشهدي مستعيرا بذلك بعض التقنيات السينمائية إن باستخدام عمليات الخداع كما رأينا في تلاشي الأرفف و الجدار لتتكشف لنا عبر ثقب الزمن مشاهد مكانية مغرقة في التاريخ ، أو باستخدام تقنيات التصوير في الانتقال من مشهد إلى آخر فقد انتقل من مشهد واقعة حسم الخلافة إلى مشهد الهارب إبراهيم بن المهدي عن طريق الدمج بين المشهدين ، واستخدم القطع في انتقال الكاميرا من مشهد الإعدام إلى مشهد استحضار الخاتم ، كما استخدم آلية تلاشي الصورة عبر زجاج النافذة في نهاية مشهد الجنيات الثلاث .

أخيراً

لقد استطاع إسماعيل فهد أن يحمل كاميرته إلى الحلم ليسجل لنا برؤية إخراجية مدروسة كل الوقائع التي أراد السارد نقلها . في محاولة منه لإعادة ترسيم حدود التاريخ ، ومنحه ظلالاً جديدة مما دفعه في غير موضع لأن يتدخل بعقله الواعي ليحدد مسارات الحلم ، أو أن يؤطرها إن أمكن ذلك ، ففي الحديث عن المرجعية الأخلاقية للصوص بغداد نراه يدخل بجملته المفتوحة :

- لو أن متنفذي عصرنا ...!

وفي الحديث عن الحكام الفعليين لبغداد وعن ابن شيرزاد نراه أيضاً يدخل بجملة أخرى :

(صلة العروبة) بكل ما فيها من استنكار وإقصاء لصفة العروبة عن العصر كله .

وعبر ولوجه إلى الحلم بهذه الكاميرة تمكن من خلخلة الزمن الفيزيائي وفصل أبعاده الثلاث ليجعل من الماضي راهناً ويجعل من الراهن صورة عن الماضي جاعلاً الزمن أهم مكون يميز الخطاب الروائي إلى جانب الصيغة السردية التي ارتآها .

وبذلك يكون الكاتب قد سخر جل مكونات العمل الروائي بحرفية عالية لإنتاج نص مقاوم يتمتع بازدواجية متآلفة ومتساوقة لزاويتي الرؤية اللتين يحددهما المخططان الهيكليان السابقا الذكر .

* - (الكائن الظل) للمؤلف إسماعيل فهد إسماعيل

تقع الرواية في ١٢٨ صفحة صادرة عند دار المدى في دمشق ط١ سنة ٢٠٠١

من أدب الرحلات
عن "أيام في اليمن"

بقلم : د. سمر روحي الفيصل
"الإمارات العربية المتحدة"

من أدب الرحلات

عن "أيام في اليمن"

بقلم : د. سمر روحي الفيصل
"الإمارات العربية المتحدة"

● ليلى العثمان حرصت على أن يكون المكان منطلقاً لها فعززت جماليات الوصف وابتعدت عما من شأنه أن يشوه الجمال

حرص الأدب الجغرافي العربي، طوال تاريخه، على العلاقة بالمكان. ولهذا السبب كانت (الرحلة) أبرز ألوانه؛ لأنها بطبيعتها توفر فرص الانتقال من مكان إلى آخر، وما يرتبط بهذا الانتقال من وصف جغرافي للأمكنة، وسرد تفصيلي أو مجمل لأحوال السكان وهيئاتهم وطبائعهم وأمزجتهم، فضلاً عن عاداتهم وتقاليدهم. وإذا كان كثير من الجغرافيين والرحالة المغاربة العرب في العصر الوسيط، كابن بطوطة وابن جبير والإدريسي والعبدري، رسخوا هذا اللون من الرحلة في الثقافة العربية، فإن العرب المعاصرين، من مشارقة ومغاربة، بدؤوا يشعرون بأهمية إحياء تراث الأدب الجغرافي العربي، فنشروا غير مرة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، وهي إحدى رحلتين قام بهما ابن بطوطة. كما أعادوا تحقيق رحلة ابن فضلان لدقتها في رصد الأمكنة وعادات الشعوب. وفاز المحققان المغربيان الدكتور سعيد الفاضلي (رحمه الله) والدكتور سليمان القرشي عام ٢٠٠٥ بجائزة ابن بطوطة عن تحقيقهما الرحلة العياشية" لعبدالله بن محمد العياشي، وهي موسوعة علمية تاريخية أدبية، وليست مجرد رحلة قام بها العياشي في القرن الحادي عشر للهجرة.

وقد بدأنا، في العصر الحديث، نألف السنَّة التي رسخها بعض الأدباء والباحثين، وهي الإفادة من الرحلات القديمة في كتابه النصوص الحديثة، أو تدوين الرحلات التي قام بها الأدباء إلى بلدان عربية وأجنبية. ولعل أبرز الأمثلة في حقل الإفادة من الرحلات القديمة في كتابة الرواية، ما فعله الروائي الفلسطيني أحمد رفيق عوض في رواية (عكا والملوك). إذ بنى روايته استناداً إلى شكل (الرحلة)، وأفاد في هذا

الشكل من ابن جبير والإدريسي، فخصص للأول فصلاً تحدث فيه عن رحلته من المغرب إلى بلاد الشام رغبة منه في رؤية صلاح الدين الأيوبي. وقد مر في طريقه بجزيرة صقلية، فرأى الإدريسي الذي هجر وطنه واستقر في صقلية، وراح يعمل في خدمة الملك غليوم.

أما الرحلات الحديثة فقد أصبحت ظاهرة شائعة ولوناً من ألوان الأدب الجغرافي لم يقنن بعد. ذلك أن أسباب الرحلات العربية القديمة اختلفت كثيراً عن أسباب الرحلات الحديثة. إذ كانت الفتوحات والحج وطلب العلم والكشف عن المجهول وراء كثير من الرحلات العربية القديمة، في حين برزت في العصر الحديث أسباب مغايرة، كالاستعراب والاستعمار والترفيه عن النفس، قبل الأسباب العلمية الثقافية التي حفزت إلى رحلات محددة بغية الكشف عن أمكنة معينة. بل إن الشاعر الإماراتي محمد أحمد السويدي أنشأ مشروعاً جغرافياً عربياً سماه (ارتياد الآفاق)، وقدم جائزة ابن بطوطة) السنوية لأدب الرحلة، ونشر عدداً من الرحلات القديمة في تحقيق جديد. وربما كانت رحلة أحمد وصفي زكريا، وعنوانها: (رحلتي إلى اليمن التي طبعتها دار الفكر بدمشق عام ١٩٨٦ واحدة من الرحلات الكثيرة الحديثة إلى اليمن وحدها. وقد ذكرتها هنا لأنها خير تمهيد لما فعلته ليلى العثمان، الروائية والقاصة الكويتية، حين زارت اليمن ثلاث مرات في عام واحد، هو عام ٢٠٠٤، ونشرت ما كتبته عن هذه الرحلات في كتاب عنوانه (أيام في اليمن)، صدر في العام نفسه.

إذا نظرنا إلى كتاب (أيام في اليمن) نظرة وصفية قلنا إنه يقع في ١٧٩) صفحة من القطع المتوسط، يضم أربعة أقسام:

أولها: بين ص (١١- ٦٢) للرحلة الأولى بين (٧-٢٠٠٤/١/١٦).

وثانيها: بين (ص ٦٣-١٢٠) للرحلة الثانية بين (٢٤/٣-٢٠٠٤/٤/٣).

وثالثها: (بين ص ١٢١-١٥٨) للرحلة الثالثة "بين (١٠-٢٠٠٤/٧/٢١)

ورابعها: (بين ص١٥٩-١٧٩) لثلاث قصائد عشق في اليمن كتبتها ليلى العثمان وهذه عنواناتها وتواريخ كتابتها:

عتاب لصنعاء، مؤرخة في ٢٠٠٤,/٥/٣٠

صنعاء لا تسأل، مؤرخة في ٢٠٠٤,/٦/١٦

في عيد اليمن، مؤرخة في ٢٠٠٤,/٥/٢٢

- مركز الصدارة-

تشير النظرة الوصفية أيضاً إلى أن عام ٢٠٠٤ هو عام اليمن بالنسبة إلى ليلى العثمان. ففي هذا العام زارت اليمن ثلاث مرات، وكتبت عن كل زيارة من هذه الزيارات صفحات لم تتفاوت بين الرحلتين الأوليين (إحدى وخمسون صفحة للأولى، وسبع وخمسون صفحة للثانية)، ولكنها تفاوتت في الرحلة الثالثة، إذ

أن عـدد صـفـحـات هذه الرحلة انخفض إلى سبع وثلاثين صفحة، فضلاً عن ثلاث قصائد كتبت ليلى العثمان الأولى والثانية بعد الرحلة الثانية، وكتبت الثالثة لتشارك بها الجالية اليمنية في الكويت بعيد الوحدة. وقد احتلت (صنعاء) مركز الصدارة في عنواني القصيدتين الأوليين، وتغلغلت في نسيج القصيدة الثالثة بل إن مقطعاً من هذه القصيدة الثالثة، عنوانه:إلى صنعاء، نشر على الغلاف الأخير لكتاب؛ لإعلان انتماء القصائد الثلاث إلى اليمن ممثلة بعاصمتها (صنعاء). والملاحظ أن الكتابة عن كل رحلة من الرحلات الثلاث اتخذت بناء واحداً، يبدأ بمقدمة تمهيدية، وينتهي بخاتمة وداعية. وما بين المقدمة والخاتمة مقاطع معنونة بعنوانات دالة غالباً على الأمكنة التي زارتها ليلى العثمان، ودالة أحياناً على الأشخاص الذين اجتمعت بهم في أثناء الرحلة.

بيد أن النظرة الوصفية السابقة لا تعبر بدقة عن الرحلة عند ليلى العثعمان. ذلك أن الرحلات الثلاث تقدم بنية واحدة، لا تختلف بين رحلة وأخرى، بل تؤكد الرحلة الثانية بنية الرحلة الأولى، وترسخ الرحلة الثالثة بنية الرحلة الأولى وتزيدها تأكيداً والظن أن تفكيك هذه البنية يقدم لنا العناصر الآتية:

أولاً : حرصت ليلى العثمان على أن يكون المكان منطلقاً لها، فالأيام كلها تمضي في (اليمن) في الرحلات الثلاث. واليمن، هنا، مجموعة من الأمكنة الفرعية، كصنعاء وإب وحضرموت وسوقطرى وتعز وعدن و....، والمكان الفرعي يتفرع إلى مجموعة من الأمكنة الصغيرة. ومن ثم كان حرص ليلى العثمان على المكان حرصاً على تقدم عدد من الدوائر، ابتداءً بدائرة صنعاء التي تضم: باب اليمن وسوق اليمن وبيت ماركو والشيراتون والمقيل، وانتهاء بدائرة المحويت التي اختتمت بها الرحلة الثالثة، بما ضمته من جبل المنقب ووادي النعيم وجبل العروس والأهجر والطويلة وسد الشاحذ . أي أن البنية المكانية للرحلة بنية دائرية، تضم مدينة في مركز الدائرة، وأمكنة تابعة لهذه المدينة تدور حولها، فإذا انتهت ليلى العثمان من دائرة انتقلت إلى أخرى، دون أن ترجع ثانية إلى الدائرة السابقة. يستثنى من ذلك دائرة صنعاء التي كانت ليلى العثمان تحل فيها في بداية كل رحلة من الرحلات الثلاث وخاتمتها؛ لأنها مكان الوصول إلى اليمن ومكان مغادرتها . ويبدو أن الرحلة الحديثة محكومة بالمكان الذي يضم "المطار"، وهو العاصمة عادة، في حين لم يكن الرحالة العربي القديم يعرف هذا المكان المركزي إن استثنينا مكان انطلاقه الذي هو مكان عودته غالباً، وإن اختلف طريق ذهابه عن طريق إيابه.

- براعة الوصف-

ثانياً: إذا دققنا في أية دائرة من دوائر الأمكنة لاحظنا أن ليلى العثمان كانت تمهد للدائرة بالوصف، انطلاقاً من أن الوصف



يحدد المكان ليقربه من القارئ، ويجعله يتصور طبيعته ومحتوياته، ويزوده بمعرفة مادية أو تاريخية عنه. وليس اللجوء إلى الوصف بغريب في أدب الرحلات الجغرافية عموماً، وفي أدب ليلى العثمان القصصي والروائي خصوصاً. فالرحالة وصَّاف ماهر؛ لأن الوصف أداته الرئيسة. صحيح أن الرحالة الحديث استخدم (آلة التصوير) في تحديد المكان والأشخاص، كما فعلت ليلى العثمان في (أيام في اليمن) حين زودت كتابها بصور "فوتوغرافية" لبعض الأمكنة اليمنية، إلا أن هذه الرحالة الحديث لم يستطع التخلي عن استعمال اللغة في كتابة (وصف المكان). ومن ثم كان مضطراً إلى تنويع الوصف في مواجهة التنوع في الأمكنة الموصوفة. وهذه هي أيضاً حال ليلى العثمان. فقد اكتشفت تنوعاً كبيراً في الأمكنة اليمنية، فلجأت إلى تنويع الوصف لتعبر عنها. ولعل الأشكال الخمسة الآتية أبرز الأشكال الوصفية لمركز الدائرة أو للمكان الفرعي فيها:

١- **الوصف الذاتي العام الذي يستمد عناصره من معرفتها التاريخية . فباب اليمن هو الذي (كان الإمام يغلقه ويضع مفتاحه تحت رأسه وينام، ولا يهمه إن تعطلت حياة الناس وأرزاقهم). (١) وموقع "بيت عسلان" في صنعاء مرتفع (يسمح للناظر أن يشاهد صنعاء القديمة مستلقية كأنثى متعبة في نهارها المليء بالحركة وضجيج الحياة) (٢).**

٢- **الوصف المادي العام الذي يستمد عناصره من محتويات المكان. فسوق اليمن (يشتهر بالفضة من مصاغات وأوان جميلة،وكذلك بالجنبيات قديمها وما صنع حديثاً، وبالشالات المطرزة تطريزاً دقيقاً بألوان مدهشة ومنسجمة) (٣).**

٣- **الوصف المادي القريب من الوصف البصري، كما هي حال وصف القات في المقيل: (كنت قد تصورته أشبه بالبقدونس أو الكزبرة في الحجكم وشكل الورقة، لكنني رأيت شيئاً مختلفاً هو أغصان من شجر طويل، الأوراق السفلى كبيرة وصلبة، والعليا صغيرة طرية وكأنها زهرات النبتة وهي التي تخزن وتخرج العصارة) (٤).**

٤- **الوصف البصري الصرف، كما هي حال وصف قصر الحوطة: (بني من الطين والطمي، وهو يبرز فن العمارة العريق في وادي حضرموت، يقع وسط واحة من النخيل مغطاة بالأشجار والخضرة ونماذج من النباتات المحلية النادرة) (٥).**

٥- **الوصف الحيادي المختصر، كما هي حال وصفها (مركز توثيق الحياة الصناعية) في صنعاء، إذ قالت عنه: (في هذا البيت ذي المعمار الجميل سترى ما هو أجمل، فهو يحتوي تراث الأزياء اليمنية القديمة لكل منطقة من مناطق اليمن المتنوعة) (٦).**

إن الأشكال الخمسة السابقة لوصف المكان عند ليلى العثمان لا تحيط إحاطة كاملة بعلاقتها

بالمكان. ذلك أنها واجهت الأمكنة اليمنية المتنوعة بعيني الأديبة وتجربتها، ولم تواجهها بعيني الرحالة الوصاف الذي يهتم بتثبيت الأمكنة بوساطة الوصف، سواء أكانت صغيرة أم كبيرة. أما ليلى العثمان الأديبة ذات الخبرة السابقة بدول العالم العربية وغير العربية، فقد انعكست الأمكنة اليمنية عندها على نحو مغاير، هو استعمالها شكلاً من أشكل الوصف السابقة، ثم متابعتها تقديم المكان على النحو الآتي غالباً:

(أ) كانت ليلى العثمان تمزج المكان الذي تقدمه للقارئ بأحاسيسها، بحيث تجعل هذا القارئ يرى صورة المكان كما تجلت في مشاعرها وأحاسيسها. ولهذا السبب كان الوصف الذاتي عندها أكثر عدداً من الوصف الحيادي. فليلى لم تكن تصف ما ترى فحسب، بل كانت تصف أحياناً ما تحس إلى جانب ما ترى. وكانت في الغالب الأعم، تمزج المكان بأحاسيسها فتجعلهما شيئاً واحداً.

(ب) بيد أن اللافت للنظر في الانعكاس الذاتي للمكان اليمني عند ليلى العثمان هو اكتفاؤها بانعكاس المكان في أحاسيسها وحدها، وكأنها الوحيدة التي تزور المكان اليمني وتتحدث عنه، على الرغم من أنها صرحت بأسماء المرافقين لها في الزيارة، وأشارت إلى بعض معاناتهم معها في زيارة الأماكن المختلفة، ولكنها لم تقترب من أي واحد منهم في أثناء تقديم المكان، بل اكتفت بوصفه كما رأته، وكما أحست به وحدها.

(ج) ولا شك أن الأمكنة اليمنية المتنوعة متباينة في طبيعتها، ولكن ليلى العثمان لم تتصرف إلى هذا التباين، ولم تكن تهتم بالوصف الموضوعي الذي يحيط بالمكان اليمني الذي تحل فيه، بل كانت تطرق الجانب الجميل وحده، وتقصد إليه قصداً، وقليلاً ما تطرقت إلى الجانب السلبي فيه، وكأنها كانت راغبة في تعزيز جمال الجميل، والابتعاد عما يشوب المكان من سلبيات تشوه جماله.ولا أعتقد أن الانتقادات التي بثتها ليلى العثمان هنا وهناك تمس الجانب السلبي؛ لأن سياق الحرص على جمال المكان يجعل الانتقاد هادفاً إلى تعزيز الجمال ليس غير، من مثل انتقادها خلو الطرقات بين المدن اليمنية من استراحات للمسافرين، وأمنيتها أن تستفيد وزارة الثقافة اليمنية من منطقة الصهاريج في غير مواسم الأمطار في إقامة الأمسيات الموسيقية والمسرحية، وافتقار صنعاء إلى (مقاهي الرصيف)، وما إلى ذلك من انتقادات هينه، تزيد جمال المكان سياحياً وليس طبيعياً إذا توافرت فيه.

(د) الأمر الأخير في تقديم المكان هو (الحماسة) التي رافقت الحديث عن الأمكنة كلها. وهذه الحماسة لم تفتر في الرحلتين الثانية والثالثة عما كانت عليه في الرحلة الأولى بل زادت تأججاً وولهاً حتى إنها وصلت في بعض المرات إلى حدود العشق، واستعملت ألفاظه، وتبنت موقفه. فمناجاة

(سوقطرى) ليست حديثاً عن مكان جميل، بل هي حديث عاشق لمكان فتنه فأخرجه عن الكلام العادي، وأدخله دنيا الأدب التصويري: (إيه يا سوقطرى، من لي ولو بخيمة صغيرة أسكنها هنا بين بحرك والجبل.. أصلي لبهائك والله الذي صنع هذا الجمال) (٧). وقد نبعت حماسة ليلى العثمان من إعجابها بالأمكنة اليمنية الجميلة، ومن شيء آخر هو حسن وفادة اليمنيين لها حين حلت بينهم ضيفة زائرة. والقارئ الذي يلاحظ حماسة ليلى العثمان في أثناء تعبيرها عن امتنانها لحسن استقبال اليمنيين لها، لا تفوته قضية متعمدة حرصت عليها، هي قرن المكان الذي تقدمه بالأشخاص الذين استقبلوها فيه، وجعلوا زيارتها الثلاث متعة فائقة الحسن، كوزير الثقافة خالد الرويشان، والدكتور عبد العزيز المقالح، والدكتور أحمد شجاع الدين، وغيرهم فالمكان بأهله كما نقول دائماً. ولم يكن إعجاب ليلى العثمان بالمكان اليمني بعيداً عن إعجابها بساكنه، سواء أكان إنساناً عادياً أم مثقفاً. كما أن إعجابها باليمني لم يكن إعجاباً شخصياً، بل كان دائماً إعجاباً بصفات خلقية وحضارية راقية، لم تكن تعرفها من قبل، وبدت سعيدة باكتشافها لها.

إن كتاب (أيام في اليمن) ممثل جيد لأدب الرحلات العربية، ذلك الأدب الذي يحتاج إلى مثل هذا الكتاب ليستقر على معايير محددة تعين على تمييز الأدب الجغرافي ضمن دوحة الأدب العربي الحديث.

الإحالات :

١- أيام في اليمن، ص ١٩. ومثل هذا الوصف المستمد من المعرفة التاريخية نراه في الحديث عن بيت ماركو، ص ٢١.

٢- المصدر السابق، ص ١٠٨.

٣- المصدر السابق، ص ١٩.

٤- المصدر السابق، ص ٢٧.

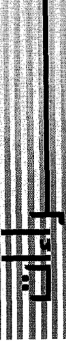
٥- المصدر السابق، ص ٣١ "بتصرف".

٦- المصدر السابق، ص ١٣١.

٧- المصدر السابق، ص ٣٧ وانظر المناجاة حول ساحل أبين في ص ٩٤.

نساء في دوامة
عذابات المرأة وصراعاتها النفسية

بقلم: د. بيري لونجو
"الولايات المتحدة الأمريكية"



"نساء في دوامة": عذابات المرأة وصراعاتها النفسية

بقلم: د. بيري لونجو
"الولايات المتحدة الأمريكية"

• د . هيفاء السنعوسي تريد للغرب أن يعرف حقيقة الإسلام بكونه لا يشكل قيوداً على المرأة ولا يكبحها .

أشارك الباحثة والأديبة الدكتورة هيفاء السنعوسي مؤلفة المجموعة القصصية المكتوبة بالإنجليزية والمعنونة Women in A Swirl.

بحب الشعر والأدب و بالميل إلى تحقيق لغة السلام في العالم. حينما أهدتني الدكتورة السنعوسي مجموعتها القصصية " نساء في دوامة " ، وجدتُ في نفسي اهتماما كبيرا بقراءتها ليس لكوني شاعرة وكاتبة وأستاذة جامعية فقط، و إنما لكوني معالجة نفسية متخصصة في قضايا الزواج والعائلة. حيث أنني أندفع دائما لمعرفة أفعال الناس و ردود أفعالهم للأشياء المحيطة بهم ، وكم كانت لهفتي كبيرة للقراءة لأنني أردتُ أن أتعرف من خلال مجموعتها القصصية على الصورة الحقيقية للمرأة العربية ، وأتعلم الشيء الكثير عنها ، خاصة وأنني أنوي زيارة الكويت مستقبلا.

تتمنى الدكتورة السنعوسي في المقدمة التي تصدرت مجموعتها القصصية بأن يتفهّم الغرب نقطة مهمة تتمثل في أن الإسلام لا يُشكّل قيودا على المرأة ولا يكبحها، وأن النساء وُلدن ومعهن حرية الإختيار. و قد لاحظت بقراءتي للمجموعة القصصية بأنها تعالج قضايا المرأة العربية في صراعاتها النفسية والإجتماعية ، ورأيت أنّها صراعات كل نساء في العالم !!

حينما قلّبتُ الصفحات وتعمقت في حياة شخصيات نسائية من مثل:نورة و سارة و منى و لولوة وغيرهن ، و اقتربتُ من معاناتهن ، أحسستُ بمأساتهن النفسية من خلال لغة تصويرية شفافة. شعرت حينئذ بأن نساء المجموعة لسن بطلات محوريات في كتاب، وإنما في حياتنا جميعا . إنهن نساء يشعرن بحزن عميق بسبب الهجر العميق والخيانة و الترمّل واليتم، وبعضهن يعانين في حياتهن من الأصوات الذكورية المتسلطة، ورأيت نماذج نسائية يمثلن الشجاعة والجرأة ، فقد وجدن طريقهن ، وتحركن بإيجابية في حياتهن حينما سمحن لمشاعرهن بقيادتهن إلى أعماقهن وإلى موطن الحكمة لديهن.

رصدتُ الدكتورة السنعوسي قضايا نفسية من خلال شخصياتها القصصية، وقد تأثرتُ على المستوى الشخصي كإمرأة أمريكية بشكل كبير ببعض هذه الشخصيات ، وتأثرت بشكل خاص بالفتيات اللاتي افتقدن أمهاتهن في حياتهن بموتهن في بداية علاقاتهن الأولى مع الحياة أو في سن المراهقة.

تذكرت هنا الكاتبة هوب أديلمان التي فقدت أمها حينما كانت في السابعة عشرة من عمرها ، وقد ألفت كتابا بعنوان (بنات يتيمات) تقول فيه بأن البنات يتيمات الأم يفتقدن القصص التي تحكى لهن عن طبيعتهن كنساء وعما سيحدث لهن في المستقبل. إن استعادة قصص حياة أمهاتهن أمر مهم في حياة الفتيات لتعزيز الثقة بالنفس ومن أجل حياة صحية أفضل. وقد أكد الدكتور جون بولبي الطبيب النفساني العالمي الشهير بأن حياة الإنسان الذي يفقد أمه في طفولته قد تكون طبيعية إذا استطاع أن يكون لها صورة ملحقة بإمرأة أخرى في حياته.

ففي قصة (تمزّق) تنتقل بطلة القصة سارة إلى منزل جدتها للعيش معها بعد أن ماتت أمها وهي في سن الخامسة في حادثة سيارة ، وبعد زواج والدها من إمرأة أخرى. لم تكن الزوجة الجديدة ترحب بوجودها في حياتها . تقول الدكتورة السنعوسي (يستطيع كلٍ شخص أن يجد طريقه الخاص إلاّ هي . إنها تائهة في هذه الحياة ، ولا تستطيع تمييز الأشياء وسط الرؤية الضبابية ،إنها تعيش دوامة الزمن).

يدخل الموت القصة مرة أخرى حينما تفقد بطلة القصة جدتها. و قد كانت الجدة تحتفظ لها بصورة أمها في صندوق خشبي. تتذكر كلمات جدتها حينما أعطتها الصورة فتقول : (أنسى كلّ أحزاني حينما أراك ، فوجهك يشفي كل جروح القدر). والغريب أن بطلة القصة ترى نصف وجهها فقط حينما تنظر في المرآة أما النصف الآخر فهو غائب. تشعر بالضياع والتبعثر بمجرد رؤية صورة أمها على الرغم من أن جدتها تروي لها حكايات جميلة توقر صورة أمها في ذاكرتها .

طرحت الدكتورة السنعوسي أيضا قضية مهمة تتمحور في إخلاص المرأة العربية لأسرتها ولأبنائها وتعلقها بهن، ففي قصة (قرار) تعكس بطلة القصة الأرملة مشاعرها في ليلة زفاف ابنتها ، وتتذكر كيف حرمتها ابنتها من الزواج برجل آخر . تعيش بأفكارها المتراكمة ومشاعرها المخبوءة في ظل انشغال النساء بالرقص في الزفاف. تقول على لسانة البطلة :

(يتلاشى الثقل الكبير الذي جثم على صدري زمنا ، يراودني شعور بالاستشفاء في هذه اللحظة، أشعر بأنني طيار يحلق في طائرة تخلو من الركاب ، وتهبط على أرض كبيرة خالية من السكان.أشعر بنفسي الآن ، وأستطيع أن أراها في مرآة مكبرة ، أشعر أخيرا بأنني أستطيع أن أفعل شيئا يعود بي إلى الحياة مرة أخرى).

يبدو أن هذا القرار يهيمن على الروح الحقيقية للعديد من النساء

العربيات في هذه القصص،ففي قصة (متأخر جدا) نقابل نادية الفتاة التي تفتقد أمها بوفاتها ، فتكون تحت سلطة والدها الذي يرى بأنه قادر على أن يخطط لها حياة جيدة ، فيرفض رغبتها في دخول الجامعة، ويرغمها على الزواج من رجل يراه مناسبا لها ، ويرى أنه سيمنحها مستقبلا أفضل.

تقف نادية في مواجهة صريحة مع والدها فتقول:(إن كنت تفكر في مستقبلي ، فاتركه لي) وعلى الرغم من هذه المواجهة ألا أن إرادة الأب تنتصر في النهاية ، وتتزوج من رجل يفوق عمرها بسنوات ، يتركها معظم الوقت وحيدة في المنزل. وتنتقل القصّة إلى ما بعد عشرين عاما، فنرى بطلة القصة في لقطة مع والدها الذي أصيب بجلطة دماغية . نشاهدها وهي تكتب رسالة إلى صديقتها ، تؤكد فيها بأنها قررت أخيرا أن تواجه زوجها بشجاعة ، مطالبة بحريتها.

لم تكن بقية النساء بهذا القدر من الشجاعة ، ولكنهن يدركن بأن العثور على ذواتهن ومواجهة تحديات الواقع حاجة ضرورية لنيل حرياتهن. ففي قصة (كلمة) يطلب الرجل من زوجته أن تختار بين عملها في الجمعية النسائية أو بيتها، فلا يمكن في نظره أن تجمع بين الاثنين معا. تختفي كلُّ الأشياء بانتهاء القصة عندما تغرق البطلة في عالم آخر. لقد تركتنا الدكتورة السنعوسي في حالة حيرة فنحن لم نعرف قرارها بعد ، ولكننا ندرك بلا شك بأننا أمام حالة محزنة.

تذكرني غالبية قصص المجموعة بقصة الكاتبة الأمريكية كيت جوبين التي ألفت عام ١٨٩٩ قصتها المعنونة (اليقظة) . تقول جوبين: (بدأت السيدة بونتيلير تدرك موقعها في الوجود كإنسان، وبدأت تميز علاقاتها كفرد في هذا العالم. و قد سبق وأن قالت لصديقتها :سوف أتنازل عن كل الأشياء غير الأساسية، سأتنازل عن المال ، وعن حياتي من أجل أبنائي، ولكنني لن أتنازل عن نفسي).

(نساء في دوامة) مجموعة قصصية عربية تسمح لنا- نحن في العالم الغربي- بدخول عالم نساء عربيات يصارعن الوحدة و الغضب و الاكتئاب والخيانة. إنها مجموعة متميزة إبداعيا، وقد أراها من زاويتي الخاصة بالمعالجة النفسية فاعلة وحيوية للقراءة وللنقاش في الفرق الجماعية النسائية التي تجتمع للتداوي النفسي.

وأقول أخيرا بأننا نتشكل نفسيا وإجتماعيا من عائلاتنا ، ومن عقائدنا وثقافاتنا، وحين أمعن النظر في مرآة الدكتورة السنعوسي القصصية فإنني أشعر بأنها تساعد القارىء في فهم ذاته

وذوات الآخرين بصورة واضحة.

"من وحي المتنبي"
بحر من الإنسانية والوطن

بقلم: أحمد فضل شبلول
(مصر)

"من وحي المتنبي"

بحر من الإنسانية والوطن

بقلم: أحمد فضل شبلول
(مصر)

• رجا القحطاني يتفنن في استخدام تفعيلة "المقتضب" ويوغل في مضامين الحكمة والهم العربي

أي قارئ دارس لعلم العروض، سيتوقف طويلا أمام قصيدة "فارس الجزيرة العربية" بديوان "من وحي المتنبي" للشاعر الكويتي رجا محمد القحطاني (ص ص ٩٩ . ١٠٢) ليس لأن وزنها جاء من أحد البحور الشعرية المهملة، وهو بحر المقتضَب، ولكن لأن الشاعر أضاف وتداً مجموعًا (فعو.. ٥) إلى التفعيلة الثانية (مستفعلن أو أحد مشتقاتها من: متفعلن ومستعلن) على أصل بحر المقتضب الذي هو:

مفعولاتُ مستفعلنْ
مفعولاتُ مستفعلنْ

ويجوز دخول الطي (حذف الرابع الساكن) على تفعيلة مفعولاتُ (بتحريك التاء) فتصبح مفعلاتُ، وتتحول إلى - أو تنطق - (فاعلاتُ) بتحريك التاء. كما يجوز دخول الخبن (حذف الثاني الساكن) على التفعيلة مستفعلن، فتصبح متفعلن، وأيضا الطي (حذف الرابع الساكن) فتصبح مُستَعِلن.

وهو ما استخدمه شاعرنا القحطاني بنجاح في قصيدته المشار إليها.

ومن أشهر الأمثلة الشعرية على المقتضَب، قصيدة الحصري القيرواني:

حاملُ الهوى تعبُ
يستخفُّه الطربُ
إن بكى يحقُّ له
ليس ما به لعبُ

فاعلاتُ مستعلن
فاعلاتُ مستعلن
فاعلاتُ مستعلن
فاعلاتُ مستعلن

والتي عارضها أحمد شوقي، فقال:

حفَّ كأسها الحببُ
فهي فضةٌ ذهبُ

فاعلاتُ مستعلن
فاعلاتُ مستعلن

أما الشاعر رجا القحطاني، فيقول:

جئتُ ها هنا ليلةَ السمرْ

أعزفُ الهوى طاهرَ الوترْ

وهنا نلاحظ أن تفعيلات مقتضَب القحطاني، جاءت على النحو التالي:

فاعلاتُ مستفعلن فعو

فاعلاتُ مستفعلن فعو

بزيادة وتد مجموع.. ٥ (فعو) على أصل بحر المقتضب.

وهذا يدل على روح التجريب العروضي لدى شاعرنا رجا القحطاني، الذي على الرغم من تمكنه العروضي (في العمودي والتفعيلي) فإنه كتب قصيدتين مما يمكن أن نطلق عليه "قصيدة النثر" هما: آمنة بلا أمان، ورسالة.

وحقيقة لم أدر ما هو الدافع الفني الذي دفع القحطاني لكتابة هاتين القصيدتين على هذا النسق النثري؟ هل لإثبات أنه يستطيع أن يفعل ذلك؟ أم أن هناك ضرورة فنية فرضت نفسها عليه أثناء عملية الإبداع، فنثرَ القول، وقال على سبيل المثال في قصيدة "رسالة" ص ١٢١:

ها هو الليل أسدل ستائره

وقتلت الضوضاء نفسها

والتقطت النجوم أنفاسها

وتوشح القمر رداءه الفضي

وها أنا

أقلب القلم بين أناملي

هذا الصديق الذي طالما

حمل مشاعري المتناثرة

إلى حضن الورقة البيضاء

.. الخ ..؟

عدا ذلك جاءت كل قصائد ديوان "من وحي المتنبي"، وعددها ست وأربعين قصيدة، من الشكلين: العمودي، والتفعيلي، وإن تفوق العمودي، بنسبة أكثر من ستة أضعاف، فبلغ عدد قصائده ثمان وثلاثين قصيدة (أغلبها من الكامل، ثم البسيط، وأقلها من الطويل)، بينما بلغ عدد قصائد التفعيلي ست قصائد فقط (أغلبها من تفعيلة الكامل متفاعلن).

* * *

ولعلنا نستطيع أن نقسم قصائد الديوان إلى أقسام عدة، منها ما كتبه في الكويت، أو عن الكويت مفاخرًا، مثل قصيدته "الكويت أحدوثة البحر" (ص ٧) التي يقول فيها:

لي أن أفاخر بالكويت مآثرا

تشتاق بعض علوها الجوزاءُ

جلٌّ مكارمُها؛ ضئيلٌ حجمُها

رغم الضآلة لا تعاب ذُكاءُ

وذُكاء (بالضم): اسم من أسماء الشمس. أو كما يقول لسان العرب هو اسم الشمس، معرفة لا ينصرف، ولا تدخلها الألف واللام. نقول: هذه ذُكاء طالعة، وهي مشتقة من ذُكت النار تذكو، ويقال للصبح: ابن ذُكاء، لأنه من ضوئها، ومن الأمثلة الشعرية:

فَوَرَدَتْ قبل انبلاج الفجرِ

وابنُ ذُكاءٍ كامنٍ في كفْرِ

وإلى جانب القصيدة السابقة، هناك قصيدة "لن يرهبوا الكويت" (ص ١٦) التي يقول فيها الشاعر رجا القحطاني:

كويتُ المنى فيضُ أحدوثة

صدى العزِّ ينقشُ عنوانها

كأنَّ السفائنَ تطوي البحار

مضيًا لتلثمَ شطآنها

والشاعر حينما يتغنى بالكويت، فإنه يتغنى بالوطن والعروبة والأرض والأهل والحب والوفاء والخلان، يتغنى بالقيم النبيلة والأصيلة المترسخة في أعماق الإنسان العربي الذي نشأ وترعرع على أرض شطآن الخليج. وهو ما يقودنا إلى قصيدة أخرى بعنوان "ألق الإباء" (ص ١٩) يقول في مطلعها:

وطني رحابة بحره الشرفُ

وطني صلابة بره الأنفُ

يسبي الورى من حسنه طرفٌ

ويثير من إحسانه طرفُ

* * *

ومن الكويت إلى الهم العربي، لنلاحظ قسما آخر من القصائد عن القدس، كانت درته قصيدة "واقدساه" (ص ٢٥) التي يقول في مطلعها:

أهناك غبن عربدت حمَّاهُ

أقسى من الغبن الذي نحياه

أهناك عارٌ قد تجاوز عاتيا

أعتى من العار الذي نلقاه؟

وتبلغ القصيدة ذروتها، أو لحظة تنويرها - على حد تعبير أهل القصة - في قول الشاعر:

يا أمة العرب انهضي من رقدةٍ

كهفيةٍ، بلغ الهوان مداه

حتَّام إسرائيل تقتل أهلنا

والشجب لا عملٌ لنا إلاهو

ويمثل هذان البيتان مركز قصائد هذه المجموعة، أو هذا القسم من القصائد التي منها: قومية الكلام، وطال الرحيل التي ينهيها بقوله (ص٣٨):

صاح طال الرحيلُ والقدس يشكو

قبضة الأسر .. صاح طال الرحيلُ

ولأن الرحيل قد طال على هذا النحو الذي نراه في واقعنا المعاصر، وترجمت له هذه القصيدة، فلم يجد الشاعر سوى اللجوء إلى خير خلق الله كلهم، النبي محمد صلى الله عليه وسلم، منقذ البشرية في قصيدة تفعيلية (من تفعيلات الرمل: فاعلاتن) بعنوان "منقذ البشرية" (ص ٣٩) يقول فيها:

جئت بشرى

رحمةً تمحو قلاع الظلم كبرى

تنقذ العالمَ من رقدته

في أحابيل الخطايا

في أضاليل الحكايا

نحو دينٍ ينسج الأرواح طهرا

* * *

وتبرز وسط مجموعات قصائد الديوان، القصيدة التي عنون بها الشاعر ديوانه باسمها "من وحي المتنبي" (ص ٤٨) التي يقول في مطلعها:

سأرثيك رغم مضي القرون

لأذهب شيئا . أبا الطيبِ

وماذا سيجدي انهمار الدموع

على روح أجلى بني يعرب

ولعل القارئ يتساءل: ولماذا المتنبي من بين آلاف الشعراء العرب؟

وتأتي الإجابة بقلم الشاعر (ص ٣) فيقول: "القريبون مني يعلمون مدى عشقي لشعر أبي الطيب المتنبي ذلك الشاعر العظيم، وإعجابي الشديد بشخصيته "الكاريزمية" بكل ما يكتنفها من ثورة وطموح ورحيل ومغامرة وحكمة وآمال لم تتحقق، لا أظن أني أحتاج إلى إجراء استبيان كي أؤكد أن المتنبي في طليعة، إن لم يكن، أول اسم يلمع في ذاكرة الأجيال جيلا بعد آخر. منذ أن تلمست أبجديات الشعر والمتنبي شاعري الأول، أعود إلى ديوانه مرات ومرات، وفي كل قراءة أجده متجددا ومتوقدا بأغوار النفس وفلسفة الحياة.

كثر هم عشاق هذا الشاعر الأسطوري، إلا أنني تشرفت بتسمية كتابي البسيط باسم المتنبي تقديرا ومحبة لشاعر حظي بالنصيب الأكبر من اهتمام النقاد والباحثين على مدى العصور..".

* * *

ثم يحلق قارئ الديوان في مجموعة من القصائد الإنسانية العامة يبدؤها الشاعر بقصيدة عن الأم، ثم قصيدة إنسانية أخرى صورت مأساة إحدى الفتيات، وقد تجلى في تلك القصيدة الحس القصصي للشاعر، فالقصيدة عبارة عن قصة شعرية عن فتاة زوجوها ـ غصبًا ـ من شيخ في عمر جدها، أو من رجل معمر في مقام جدها، فكان بيتها بيت تعاسة، فحاولت الانتحار، ولكن أراد الله لها عمرا، فلم تفلح المحاولة.

وقد استطاع الشاعر إبراز بعض العناصر الجمالية مثل الأضداد من خلال بعض الصور الشعرية المعبرة والمتساوقة مع الحدث، مثل قوله (ص ٦٠):

وفي اللحية (البيضا) سوادُ حياتها

وفي القامة العوجاء كيف اختفى العدلُ

* * *

وإذا كان الشاعر نزار قباني، تحدث في بعض قصائده عن الفتاة التي تدخن السيجارة، فقال في قصيدة "المدخنة الجميلة" بديوان "قصائد":

حارقة التبغ اهدأي فالدجى

من هول ما أحرقتِ إعصارُ

إلى أن يقول:

تلك اللفافات التي أُفنيتْ

خواطرٌ تُفنى وأفكارُ

إن أطفأتها الريحُ لا تقلقي

أنا لها الكبريت والنارُ



أو تحـــدث عن التي تحب من يدخن السيجارة، فقال في قصيدة "صـديقـتي وسـجـائرها" بديوان "حبيبتي":

أشعلْ واحدةً من أخرى

أشعلْها من جمر عيوني

ورمادُك ضعه على كفي

نيرانك ليست تؤذيني

فـإن رجـا القـحطاني يتـوقف طويلا في قـصـيـدته "الحـسناء والسـيـجـارة" (ص ٦٢) عند هذه الظاهرة المجتمعية، فيعطي لنا أنموذجا آخر، أو أنموذجا مضادًّا أو مغايرًا، للحسناء المدخنة التي اعتلَّ صوتها، وزادت حشرجاته، وازدادت وجنتاها سمرة، فخسرت من جمالها لمحات، ليس من الصعب تعويضها إذا توقفت عن التدخين:

كيف يعتلُّ صوتها حشرجات

كيف تزدادُ وجنتاها سمارة

خسرتْ من جمالها لمحاتٍ

ليس صعبا تعويض تلك الخسارة

وتأسيسا على ذلك يرفض الأنثى الجميلة واللطيفة التي تعتريها متاعب السيجارة، على عكس شخص قصيدة نزار قباني الذي يشجع حبيبته على التدخين، بل لديه استعداد لأن يكون الكبريت والنار التي تشعل سيجارتها.

* * *

وإذا كان عبد الله بن المقفع قد فتح الباب على مصراعيه للأدباء والشعراء، ليتحدثوا على ألسنة الطير والحيوان، عندما ترجم من الفارسية "حكايات كلية ودمنة" للفيلسوف الهندي بيدبا، فإن الشاعر القحطاني، يستثمر هذا الجانب التراثي أيضا، ويكتب قصيدته "حوار في الغابة" التي يقول في مطلعها (ص ٩٠):

أقبل الثعلب يشكو للأسد

مستفيض الغيظ مملوء الكمد

لبس الضعف قناعا وارتمى

وتباكى بدموع المضطهد

ولعل هذا التوجه يصلح للأطفال، أكثر منه للكبار، حيث استخلاص العبرة والعظة، التي تفيد الأطفال في مقتبل حياتهم، ومن هنا فإننا نميل إلى تصنيف تلك الحكاية الحوارية من حكايات القحطاني على أنها من الشعر المكتوب للأطفال، وفي هذا نتذكر أن أدب الأطفال في العصر الحديث نشأ في حضن الحكايات على ألسنة الحيوانات والطيور، واعتبرت حكايات كليلة ودمنة، وخرافات إيسوب اليوناني، وحكم وأمثال لقمان الحكيم من المصادر الأساسية لأدب الأطفال سواء في الغرب أم في الشرق.

وقد لاحظ المتخصصون في أدب الأطفال، أنه عندما أراد الأديب الفرنسي لافونتين (١٦٢٠ - ١٦٩٦) كتابة أدب متخصص للأطفال اعتمد على هذه المصادر اعتمادا أساسيًّا.

ومن خلال قراءة مثل هذه القصيدة للقحطاني نلاحظ أن

أسده كان حكيما، ولم يستطع الثعلب خداعه عندما طلب منه ألا يساويه بأخلاط البلد، أو أخلاط الغابة. لقد ذكر الأسد أمثلة لحيوانات الغابة وحشراتها وأنهارها التي تعمل وتكد وتكدح وتفيد الآخرين، كي تحصل على قوت يومها، أو تعطي شرعية لوجودها وفائدتها ضمن منظومة الكون الكبرى. وفي هذا يقول الشاعر على لسان الأسد:

هذه النحلة تسعى جهدها

دون لغو حيث تأتي بالشهد

ها هو البلبل أوهى طائرٍ

يخرس الأطيار بالصوت الغرد

والغدير العذب يسقي هادئا

هل أفاد البحر في قذف الزبد؟

ويستطيع قارئ هذه القصيدة سواء من الصغار أو الكبار، أن يستقطر الحكمة أو القيمة التي يحض عليها الشاعر، وهي قيمة العمل، وقيمة التواضع التي تكسب صاحبها الاحترام والتقدير:

فتواضع وتخلَّص من "أنا"

لست في أدنى ولا أقصى العدد

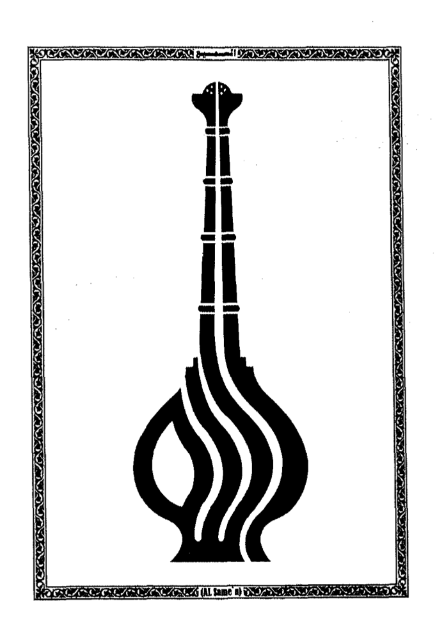
بل إن الأسد يحاول تشجيع الثعلب على العمل مع بقية الفريق، ويحاول أن يحببه في تلك القيمة، فيقول له مشجعا:

أنت تحوي قدرة نحتاجها

وسواها قدرات تُعتمد

* * *

هذه هي بعض المحاور التي دارت حولها قصائد الشاعر الكويتي رجا محمد القحطاني في ديوانه "من وحي المتنبي" استطاع من خلالها أن يتفاعل مع الحياة من حوله، وأن يؤرخ أيضا لبعض الأحداث المهمة التي وقعت في منطقتنا العربية في العقود الأخيرة، ومنها غزو الكويت، ثم تحريرها، أيضا اتضح لنا بجلاء تفاعل الشاعر مع الحياة في بعض البلدان العربية، ومنها المملكة العربية السعودية، التي كتب فيها تجربته العروضية من بحر المقتضَب، فكانت عن فارسها الملك عبد العزيز آل سعود "فارس الجزيرة العربية".


(AL Same'a)



"أخي يفتش عن رامبو" :
خطاب المحتمل في القصة السعودية

إبراهيم الكراوي
المغرب

"أخي يفتش عن رامبو":
خطاب المحتمل في القصة السعودية

إبراهيم الكراوي
المغرب

• يوسف المحيميد يؤسس لفضاء سردي جديد ورؤية خاصة للعالم.

أسئلة متنوعة و قد انشغلت بالحفر في أعماق الذات، وتشكلات الهوية والواقع. هذا الأخير يتمثل في هذا الانتاج باعتباره محتملا ونسيجا سرديا يسائل العالم والذات، مشكلا رؤية خاصة وقد استنتج ذلك اعتماد طرائق وآليات مغايرة من اجل بناء هذا العالم النصي الذي يتشكل باعتباره محتملا خاصا، وسيكون المحتمل بالرغم من انه ليس حقيقيا.

الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع انه معنى ولا حاجة له ان يكون حقيقة " ان تمظهرات المحتمل تختلف برغم هذا التشابه من تجربة الى اخرى تبعا لمفهوم الخصوصية، وهكذا فخطاب المحتمل في التجربة السعودية ينفرد بخصوصيات تجعله مختلفا عنه في التجربة السردية المغربية او المصرية كما حاولنا تفصيل ذلك في دراسات سابقة. سنحاول اذن مقاربة خطاب المحتمل في المجموعة القصصية للقاص و الروائي السعودي المميز يوسف المحيميد"اخي يفتش عن رامبو" هكذا سيتجه خطاب المحتمل في هذه القراءة الى القبض على تشكلات المعنى ومظاهر المرجع التي تؤثث الفضاء السردي في هذه المجموعة و تساهم في نسج وجهات نظر ورؤية خاصة للعالم.

كالوظيفة المرجعية الحاضرة في النص الادبي كما أشار إلى ذلك ياكسون وبالتالي فالمرجع احالة على نسيج سردي خاص، إن هذا ما يتجلى إذا انطلقنا من قراءة فرضية لبنية العنوان "أخي يفتش عن رامبو" هنا تتبدد العلاقة بين الأخ]وهو تماهي جسدي و ثقافي للأنا [و الآخر"رامبو" هذه المعادلة تعكس معادلة أعمق شرق/غرب. إن اللإحالة على أحد رموز الثورة الشعرية، والذي استطاع أن يحررالشعر من قيود الماضي، يشكل رؤية خاصة الذات لأخ منشغل في التفتيش عن موضوع قيمته (رامبو) باعتباره معادلاً للحرية والإبداع. إن هذا المظهر المرجعي يقتضي مدلولات أخرى، فرامبو يشتغل هنا كعلامة جر مجموعة من محتملات القراءة، مثلما أن الأخ (الأنا) حاو"هذا الأخيرلا يكون إلا لأنه دال

على شيء، بمعنى لأنه يوجد مدلول يدل عليه". فالبحث عن رامبو بحث عن رؤية للعالم، عن كتابة وحياة تحملات إرهاصات وتمثلات جديدة. وهذه المظاهر ستكشف فهماً من خلال قراءة النص الأول "أحلام ثقيلة" والذي يتمفصل إلى وحدتين، لكن تتوطأ علاقتها وتتشابك عبر حدث الرؤية الذي يتكرر، ويجب أ ن (نذكر بأن بعض النصوص المعاصرة تنبني على إمكانية التكرار هذه). إن الرؤية تتحول من طابعها العادي في الوحدة الأولى إلى رؤية تخفي المعنى العميق، ونسج سردية النص القميصي . وقبل تفصيل مظاهر تشكل هذا المعنى في الوحدتين يجدر بنا أ ن نتوقف عند المقدمة التي تنهض بوظيفة خاصة سواء داخل النص القصصي أو الروائي، وهي إنما وحدة خاصة تفتح أفق الحكي وإ ستراتيجياته، وعبرها أيضا تتحدد العلاقة بين القارئ والنص، ثم بين الراوي المروي له، لنتأمل هذا المقطع: "كنت دائماً أرى ما لا يرى . أرى في النوم قناديل تضحك، وعيوناً تلتمع، أرى أبي يتحدث مع غرباء عن الموسيقى". هكذا يستهل الراوي الحكي بضمير الغائب، مولداً مساراً حكائياً، انطلاقاً من المقدمة نفسها، والتي تلتقط لحظة صفاء ذهني يعيشها نفسه بما أ ن "القناديل تضحك" و"العيون تلتمع" والأب يتحدث عن الموسيقى"، وسيستمر هذا المسار في تشكيل المعنى، عبر تفصيل سردي توكل في واقع الذات:

الوحدة ١:

"كنت أرى مالا يرى من النافذة، أسلاك الكهرباء خالية من الغربان والسماء لاتحوم فيها العقبان و النسور. كنت لا أرى الذباب يطن، ولا أسراب البعوض تتنقل فوق البرك والمستنقعات" لكن الوحدة الثانية ستوقع تحولا في مستوى طبيعة الرؤيا:

الوحدة ٢:

"صباح اليوم فتحت عيني المرهقتين، وقد رأيت البارحة أشياء كثيرة لاترى ولا تحكي، شعرت بصداع رهيب في مقدمة رأسي".

"نهضت بتثاقل، وتذكرت وصية أمي، فأمسكت بالشرشف الأزرق من أطرافه، ثم نفضته بقوة مفاجئة ... نفضت الشرشف ثانية، فاصطخبت حشرات مضيئة تكاد تتصادم في فضاء الغرفة"...

ينبني المحتمل النصي انطلاقاً من بداية هذه الوحدة التي يحكي فيها السارد بضميرالمتكلم، هذا التنوع في الضمائر داخل النص يفتح أفقا للمتخل النصي، هكذا نلمس في هذه الوحدة نمو الواقعة السردية وانفجارها مع رؤية الحشرة المضيئة وهنا تتحول الرؤية إلى فعل عميق إبداعي، وتصبح الوحدة هذه مداولاً مضاعفاً لدال يحتمل مدلولاً، إن البعد الذي يتولد انطلاقاً من الرحم النصي حشرات مضيئة مزدان بغرابة الزمن (صباح اليوم) الآن الذي شكل شبكة دلالية للنص، سيقلص من مدلولاته لينسج محتملا آخر، ينغلق على إثره الفعل

السردي القصصي :
"وانطلقت عبر السلالم الحديدية إلى الحوش، لأرى أسفل نافدتي شظايا أحجار، وقد تفتت الى أجزاء صغيرة جدا، ولم يكن هناك أي أثر للحشرات المضيئة ولا سخونة الحمى" ويكشف الخاتمة وتضيء المدلولات التي يشكلها المحتمل منذ بداية النص، فهنا معالجة متخيل الطفولة والحلم إن المحتمل في هذا النص جدلية متوترة بين الدال والمدلول تعكس التوتر الداخلي نفسه للذات الساردة التي تستثمر الحلم كبنية سردية تخلق العالم القصصي. هذا الحلم يتم تحويله باعتبار جذروه الواقعية فالنص "لايكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالاً، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انفلاقه" هكذا يظهرخطاب المحتمل أيضاً انطلاقاً من فعل تحويل الواقع، لامحاولة القبض عليه. تأكد ذلك من تحليل النص السابق. هكذا يتحدد الواقع من خلال الدلالة عليه و إخفائه. لكن هذه الدلالة قد تكون في نصوص أخرى لصالح المعني المرجعي باعتباره أحد مظاهر خطاب المحتمل. أبعاد هذه الفرضية من خلال نص آخر تحت عنوان "كأنما اخي يفتش عن رامبو"، فبالاضافة إلى الأبعاد التي إستخلصناها من خلال تحليل العنوان نفسه للمجموعة، يمكن ان ننطلق هنا من علاقة تؤسس الشبكة الدلالية لهذا المحتمل، فهنا العلاقة بين ذاتين، الذات (الأخ) الذات الآخر (رامبو).

وسنحاول من خلال المقاطع التالية تفكيك تمظهرات هذه العلاقة باعتبارها تؤشرعلى خطاب المحتمل.

١- كان يلصق على جدران غرفته صورا لكتاب وفنانين وشعراء... فأسأله من هؤلاء؟ يتوقف عن الكتابة... قبل أن يقول "هؤلاء الذين سيغيرون العالم ... سيجعلونك قادراً على أن تشتري دراجة جديدة" ص,٤٨

"أخي لم يعد أخي صار شيئاً مثل الأشياء في البيت. يجلس على كرسي مخمل..يحدق بعينين جامدتين في رؤوس الأشجار...يحدق النهار كله..." ص,٤٨

٢- "ذات صباح إستيقظت فلم أجد أبي ولا أخي أيضاً ...عرفت حين كبرت أنهم أخذوا أخي ليلاً ببجامته السكرية المقلمة بالبني" ..ص٤٨

"أخي لم يعد أخي وعيناه لم تعودا تصطادان الأفكار الطائشة في البيوت ذات الأسوار العالية. وقلبه لم يعد يرفرف قلقا كجناحي طير..."

تصو الوحدة الأولى علاقة الأخ برامبو باعتبار هذا الأخير رمزا للحرية والتحرر والإبداع. وهي علاقة مليئة بالحب و الشغف لرامبو ولكل المبدعين العالميين (فرلين...) الذين يسعون إلي الحرية والتحرر. هذه الرؤية للعالم تنعكس على رؤية الأخ الذي سيسعى للبحث عن القيمة الإجتماعية للحرية والتي

تخول لأخيه (شراء دراجة). وهذا ما يفسر انصرافه للتأهل كما تبين من خلال المقطع الثاني.

لكن هذه التأملات ستؤدي إلى اعتقاله. هكذا سيتحول بعد عودته إلى المنزل من شخصية فاعلة ديناميية إلى شخصية كائن سلبي مجرد من الأحاسيس، وهذا لا يوضح خصائص خطاب المحتمل باعتبارها تعيد تفاصيل الذاكرة والواقع من أجل بناء رؤية خاصة للعالم فحسب، بل أنها تسخر أسماء أعلام و مرجعيات لبنية المحتمل.

إن الشخصية البارزة الأخ وان لم تحدد مرجعياً فهي نفسها بناء يحيل على نسق فكري. ويمكن أن نستخلص هنا ثلاث مقولات تؤسس لبناء الشخصية حسب تودوروف: الرغبة، وتغيير العالم، والتواصل.

الخطاب الموجه إلى السارد من الأخ: "هؤلاء الذين سيغيرون العالم". ثم المشاركة، ومساعدة الأخ: (حتى يشتر ي دراجة) ، وبالتالي يغير العالم.

- فعل التغيير -

يمكن القول، إن الخطاطة التي يقترحها تودروف لقراءة بنية الشخصية، لا يمكن أن نستثمرها كبناء مغلق، فهي تتطلب قراءة منفتحة بانفتاح النص القصصي المعاصر نفسه، فالرغبة تتطلب بالتأكيد قدرة أو مؤهلات competence من أجل المضي في فعل التغيير والكتابة، بما أن التغيير هنا معادل للكتابة }بمفهومها ا لحداثي .{إن الأخ يملك مؤهلات تقول له الانخراط في هذا الفعل التحديثي وهي ثقافة معاصرة كما يؤشر على ذلك الخطاب المرجعي من خلال أسماء {الأعلام رامبو...} ، لكن السلطة كما سبقت الإشارة ستعوق بناء هذا البرنامج التحديثي عبر فعل التأثير على هذه القدرة التي هي العقل والفكر والجسد الآلية التي تنفد البرنامج، ولهذا ينغلق النص على إيقاع هذا الفشل المضني، بل سيفتح آفاقاً لبرنامج آخر في إطار البحث على الحداثة، ويفسح المجال المحتمل لقراءة بناء فرضيات الخطاب وهذا ما يتضح من خلال خاتمة النص: "كنت أراه الآن كما لو بول فرلين لكن دون لحية كثة، وقد خرج يتعقب رامبو صوب الجنوب، في حين كنت آنذاكَ ظننته خرج معهم كي يعود مصطحباً الدراجة الجديدة" ص. ٥٠

لازال في هذه المجموعة وجهة نظر أحادية تبرز من الجنوب، في حين يظهر خلالها رغبة الذات الساردة في التحرر وامتلاك الحرية، بل هناك وجهات نظر متعددة تؤسس الفضاء السردي ويمنحه ديناميكية الخاصة، ففي النص "لانقلب نعلك حتى نؤرخ" يتأسس خطاب المحتمل من خلال بعد المرجع، فاللقاء الثقافي بين الذات الساردة {الشرق} والآخر {الغرب}. هكذا فإن تشبث الذات الساردة بالتقاليد والقيم، سيجعله يصطدم بكاترين باعتبارها تمثل ثقافة مغايرة تتبد حسب وجهة نظر هذه التقاليد والقيم، وتصل هذه العلاقة أوج صدامها حين تتحول



هذه الوجهة النظر إلى إيديولوجية.

"لحظة اقتربت من مدام كاترين قرب مغسلة اليدين لأمنعها، التفتت صوبي بوجه غريب، لم يكن وجهها الذي أعرفه إطلاقا، أقسم أنه كان وجهاً مشعرا، بفكين بارزين، دون شفتين، كان رأسها رأسا قرد عجوز أرعبني..." ص٨٤، هكذا يصل هذا النسق السردي الذي يتأسس على علاقة متوترة أوج حدتها في هذا المقطع، وقد كشف عن ميكانيزم استندت إليه الكتابة القصصية عند يوسف المحيميد وهو نمو الواقعة السردية التي تنطلق من لقاء بين ذاتيين تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين، وفي نص آخر يتشكل هذا النسق السردي انطلاقا من تكرار عبارة: "أنت ما تفرق بين الجمر والتمر" والتي تضرب جذورها في أعماق طفولة الذات الساردة إن هذا النص يشتغل كتمطيط على النص البسيط {المقدمة}، أنت ما تفرق بين الجمر والتمر، في الوقت الذي يستغل الرحم النصين "الجمر" منتجاً مجموعة من المدلولات النصية التي تتوزع على مساحة شاسعة داخل النص، لتفجر أخيراً مدلولا أكبر والمقاطع التالية تكشف عن متشكلات الرحم النصين "الجمر" من خلال وقائع سردية تلتقي في وحدة واحدة وتنمو لتفجر مدلولا مرجعيا يؤسس لخطاب المحتمل:

"ضبطني أبي في شارع الوزير، كصياد يقيس فرائسه .....إذ كنت مع اثنين يكبراني ..نذرع الشوارع الساكنة وقت الضحى، فارين من سور عال للمدرسة ..." ص ٨٧ .

"لم يمكّن أبي يدري أنه سيقولها مراراً، لم يكن يدري سيقولها بعدما أتعلق مثل خفاش في سقف كهف العشق ..." ص ٨٨ .

- علاقة الذات بالعالم-

هكذا يتبين أن خطاب المحتمل في "أخي يفتش عن رامبو" يغوص في عالم الطفولة يصطاد منها وقائع تؤرخ لعلاقة الذات بالعالم وجذور هذه العلاقة مع الكتابة نفسها باعتبارها معادلا للجمر بلغة النص، أنها مكابدة ومعاناة، مخاض ومشاق ينسج هواجس الذات أحلامها ورؤيتها للعالم، والكتابة من هذا المنطلق ممارسة من خلال فعل التغيير، وانفتاح على الذاكرة وما تحفل به مآسي وآلام، وقد جاء النص الأخير في المجموعة "مجرد علبة ليست رخيصة" ليضاعف هذا المدلول المرجعي لخطاب المحتمل، ففي هذا النص نلقي الواقعة السردية تؤنث الخطاب النصين وتحرك البنية السردية:

"ها قد جئت بعد سبع بنات كسيرات الأجنحة، دون أن ينفع جناحاي في تخليص أبي من صقيع ثلاجة الموتى! دون أن استطيع أن أرمسه في دفء تربته! قالت أمي: اسمه يوسف! وأوصت رسولاً إلى نخل خالد في الخرج حيث أبي يغيب لأشهر مشغولا يجد النخل ذا الرطب الشهي، فيجلبه إلى سوق المقيبرة" ص٩٨ .

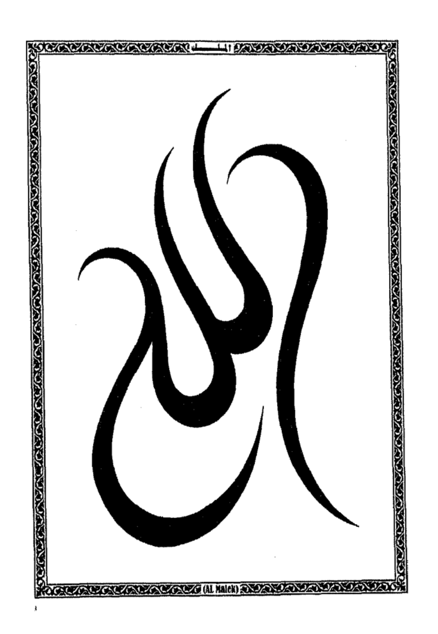
تطابق اسم السارد والمؤلف {يوسف} يطرح سؤال بصدد تجنيس النص، كيف إذن يمكن أن

يتسلل خصل أو وقائع من سيرة ذاتية إلى مجموعة قصصية، إن الموقع }الخاتمة {الذي احتله هذا النص ببدء شيئا من ضبابية هذا السؤال، فالكاتب الضمني عمد هنا إلى مضاعفة هذه الرؤية التي يؤسس لخطاب المحتمل والمتمثلة في الكتابة باعتبارها جمالية تحفر في عالم الذاكرة والذات، فهي لاختزل فقط شعرية تروم القبض على الحلم كما رأينا في النص "أحلام ثقيلة" أو متخيل النص كما يتجلى من خلال "الرجل الذي أكله الحزن"، فهذا الرجل الذي دفعته حالته النفسية المتوترة إلى عادة قضم أصابعه، حتى وجد نفسه أخيراً بدون أصابع: "حين أردت أن أجذب قفل الباب، ارتعبت بغتة، لم يكن في كفي أصابع، متآكلة كانت، كأنما شيء حارق وقاس جزها أثناء غيبوبتي، فرفعت رأسي صوب الكينا، وأجهشت بالبكاء" ص, ٣٧

وبالإضافة المعطى السيري الذي لمسناه تحت تحلل النص الأخير السابق نجد الكتابة هنا تحضر كبوح واعتراف خاص، فالسارد مطالب بأن يشرح حالته النفسية للآخر الذي ليس إلا قارئاً ضمنيا:

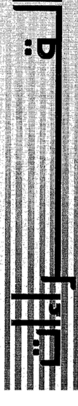
"قال لي: إذا لم نشرح لي حالتك لن أتمكن من مساعدتك، لن أخرجك من حالتك هذه أبداً، وقد يحدث لك يوماً انتكاسة، لحظتها لن نتمكن من مساعدتك" ص, ٣٣

وهذه هي الرؤية التي تنسجها المجموعة باعتبار الكتابة ممارسة وتغيير وانفتاح على العالم، هكذا يمكن القول أن المجموعة تتميز بتعدد وتنوع في العالم القصصي الذي يتأسس على محتمل ينسج شعرية السرد وأبعاده المختلفة، ويحقق معادلة الكتابة والعالم.


الملك
(AL Malek)

علي محمود طه والتحليق .. شعراً

بقلم: فاتن سيد أحمد حسين
(مصر)



علي محمود طه والتحليق .. شعراً

بقلم: فاتن سيد أحمد حسين
(مصر)

• الشاعر كان فنانا يرسم الطبيعة بالكلمات

هو واحد من أعلام جماعة أبوللو التي تحلقت حول الشاعر أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥)، الأب الروحي لهذه الجماعة التي أحدثت بحق، وبإجماع النقاد المعاصرين انعطافة حقيقية في تاريخ الشعر العربي الحديث. وقبل الخوض في رحلتنا مع "الملاح التائه" من أجل التعرف على عالمه الشعري، لابد من وقفة قصيرة مع طبيعة شعره التي بسببها غبن من قِبل بعض النقاد حينما وضعوا شعره في ميزان باقي الشعراء، وأغفلوا أن شعر علي محمود طه كان لا بد من أن يوزن بميزان خاص يتفق و خصوصية شعره.

لقد عرض محمد مندور لنظريتين متعارضتين من نظريات الشعر؛ الأولى تسمى بنظرية "التحليق الشعري"، وهي التي انتهى إليها الشاعر الإنجليزي الحديث "السيرجورج هاملتون"، حينما قال: "إن الشعر لا ينقل إليك تجارب الشاعر الأصلية، بل تجاربه على قدر ما يستطيع إبرازها مكتملة في إطار شعري"[١]. فصدق الخيال الشعري في نظر "هاملتون" هو صدق يقاس بما فيه من وحدة شعرية، ولا يقاس بمطابقته للتجربة الأصيلة للشاعر التي لا نستطيع أن ندركها إلا في صورتها الشعرية السامية، ومعنى ذلك أن الشعر يخلق عالمه السحري الخاص به الذي يرتفع كثيراً عن القيود، أو بعبارة أخرى فالقصيدة كاللوحة المجردة التي يرسمها المصور تعد في ذاتها عالماً صغيراً، ولا تقاس إلا بمنطقها الخاص النابع من ذاتها. وهي تختلف في ذلك عن اللوحة الفنية التي تمثل أشياء بعينها، والتي يكون الحكم عليها بمقارنتها بالعالم الذي تزعم أنها تصوره. تلك نظرية تنكر تماماً النظرية المقابلة لها، وهي النظرية الثانية التي تسمى بنظرية "نقد الحياة" "والتي تعد مذهباً من أعظم مذاهب النقد الشعري سلطاناً عند الإنجليز، وصاحبها "ماثيو أرنولد" الذي يعتبر

١ مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية، مرجع سبق ذكره، ص. ١٠٧

الشعر في جوهره ما هو إلا نقد للحياة، وقول الشعر يقتضي في جوهره أن يسمو الشاعر بالتجارب التي يبدأ بها، حيث إن من أغراض الشاعر أن يكشفه ويعبر عن حقيقة هامة تتصل بهذه التجارب"٢. وقد استشهد هاملتون بأبيات لـ "شيلي" لتوضيح نظريته في التحليق الشعري:

"إن روحي زورق مسحور

يسبح كالبجعة الوسنى

على المواج الفضية لغنائك العذب"

فقد رسم الشاعر لوحة فنية للطبيعة الصامتة: الزورق، والبجعة، والأمواج، وهي أشياء حقاً تتلازم، ولكن من غير الممكن أن يرتبط أحدها بالآخر ارتباطاً طبيعياً، فقد فرق "هاملتون" بين الشعر والحياة، وهو تفريق لم يرض عنه إلا القليل من ممن يمارسون الشعر؛ لأن الناس ترضى عن صفة الصدق في التعبير عن شيء شامخ جوهري في الحياة، لا عن صفة الصدق في التعبير عن أي شيء في الحياة، مما يجعل كثيراً من النقاد والمحدثين يميلون إلى إنكارها واعتبارها ضرباً من الإنشاء وأشياء تنتمي لعصر ذهب وانقضى، إنها قد تكون لوناً جميلاً من التنميق اللفظي، ولكننا لا نجد فيها تعبيراً صادقاً عن الحياة كالشعر العظيم الذي يعبر دائماً عن شيء أبعد بكثير مما تستطيع ألفاظه تفصح عنه، وهذا ما تطالب به النظرية الثانية، نظرية "أرنولد"، التي يكون الشعر فيها نقداً للحياة، أي تفسيراً وإيضاحاً وإضاءة للحياة، فضلاً عن الحكم عليها، أما نظرية التحليق الشعري فهي تطالب بنقل الواقع إلى عالم الخيال، أو رؤية الواقع من سماء الشعر، وهي رؤية قد تكون ضبابية، غير محددة أو واضحة المعالم، وبالتالي فالحكم عليها لابد ألا يصدر عن دقتها في تحديد التجربة التي أوحت بها، بل يصدر عن اكتمال التجربة الشعرية وقوة إيحائها، وقدرتها على أن تسمو بنا إلى جوها الخاص، وهي تستمد قوتها من صدق إحساس صاحبها الشعري، وعدم اصطناعه للجو الذي ينقلنا إليه.

ولخلق الجو الشعري المحلق وسيلتان يستخدمهما الشاعر: الأولى: استخدام معجم شعري خاص تختلف لغته عن لغة النثر، فضلاً عن لغة الحياة العادية. والثانية: الموسيقى التي تتخذ اللغة وسيلة لعزف أنغام تحلق فوق الواقع سابحة في عالم الشعر. "وإن كانت هذه خصائص شعر التحليق، فمن السخف أن نناقشه بالمنطق والعقل، وإن فعلنا نكون أشبه بمن يشرح فراشة بسكينة بصل"٣ . ومن هنا جاء وصف شوقي ضيف لشعر علي محمود طه بأنه ليس إلا عقوداً من الألفاظ الصاخبة الخلابة، خلا من كل مادة فكرية أوعاطفية، فيه كثير

---

٢ محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثانية، المرجع السابق، ص١١٠

٣ نفسه، ص ١١٣



من الظلم لهذا الشاعر المحلق. فقد جاء شوقي ضيف بأبيات من قصيدة "الجندول" الشهيرة وقال إنها "مادة لا تعني أي شيء وراءها من فكرة أو معنى، وإنما تعني نفسها ومزاياها الصوتية فحسب"[٤]. ومحمود طه لا يجوز أن يتهم برصف الألفاظ، فهو الشاعر المحلق صادق الشعور الذي تأثر بمشاهداته وتجارب حياته أبلغ التأثر، ونقل كل ذلك إلى جو شعري نافذ العطر بفضل خصائص معجمه الشعري الخاص، وحسه الموسيقي المرهف الذي مكنه من السيطرة على أصوات اللغة سيطرة تامة.

حياته:

ولد علي محمود طه بالمنصورة سنة ١٩٠٢، من أسرة متوسطة، أرسله أبوه إلى الكتاب ثم المدرسة الابتدائية، شأنه في ذلك شأن جميع أبناء القرية، ولكنه لم يتم دراسته الثانوية، فأراد أن يختصر الطريق ليلتحق بمدرسة الفنون التطبيقية، وهي مدرسة متوسطة، ربما بسبب موت أبيه في سن مبكرة من عمره فلم يشأ أن يرهق عائلته بمصاريف التعليم، تخرج منها سنة ١٩٢٤، حيث عين في هندسة المباني بالمنصورة، وعرف باسم المهندس، كما عرف ناجي بالطبيب، ومنذ سنة ١٩٣٣، وهو تاريخ إصدار أول عدد من مجلة أبوللو، أخذ طه ينشر أدبه في هذه المجلة، ثم في مجلة "الرسالة" للزيات منذ سنة ١٩٣٣، مما لفت أنظار الناس إليه، نقل للقاهرة مديراً لمكتب الوزير بها، ثم ألحق بسكرتارية مجلس النواب. وفي سنة ١٩٣٨، أخذ يكثر من رحلاته الصيفية إلى أوروبا. خرج من الحكومة مع وزارة الوفد سنة ١٩٤٩، حيث عين وكيلاً لدار الكتب المصرية، ولكنه توفي في العام نفسه، ففي يوم ١٧ نوفمبر ١٩٤٩، يسلم محمود طه روحه لبارئها في المستشفى الإيطالي بالقاهرة، حيث كان يقضي فترة علاج بها. ما بين الحياة والممات عاش طه سبعة وأربعين عاماً انقسمت خلالها حياته الشعرية إلى مراحل ثلاث: الأولى: مرحلة الحب الأول والألم، والثانية: حينما حمل مجدافه ليهرب من حياة الألم ويتيه في الأرض ليعرف الحب الآثم، ثم المرحلة الثالثة ونهاية المطاف والعودة للوطن والإحساس بهمومه.

عوامل تكوين شاعريته:

ولد طه في المنصورة، تلك البيئة الشاعرية التي تتفتح فيها النفس على الجمال والحب، إنها مدينة جميلة رابضة على ضفة النهر الخالد، وهي تسمى عروس النيل. ولم تكد تتفتح عينا الشاعر على نور الحياة حتى وقعت على جمال الريف وبساطته، وعلى رونق المدينة وزخرفها، ففي المنصورة يلتقي عنصران مختلفان متباعدان؛ عنصر

---

٤ مندور، المرجع السابق، ص١١٤

المدينة الحضري المعقد الذي أضفت عليه الحضارة لوناً قشيباً، وعنصر الريف الساذج البسيط الذي يتميز بالفطرة والطبيعة البكر، في هذا الجو تفتحت عاطفة الشاعر، وتفجرت شاعريته، ولم يلبث لسانه أن انطلق بالشعر ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره، فكان شعره لحناً تجاوب مع هذه الموسيقى الحالمة التي تعزفها الطبيعة بكل ما فيها من أشجار وأطيار وجداول وغدران. ففي المنصورة قضى صاحبنا فترة الصبا وبواكير الشباب، وعاش تجربة القلق والحيرة التي يعيشها كل مَن في عمره، كان يقضي نهاره حزيناً شارد الفكر، ولم يكن حزنه من ذلك النوع الذي يعتم حياة صاحبه، وإنما كان حزناً يصهر النفس ويصفيها ويمنحها أسباب الرقة والسمو. فقد طه أبويه وهو لم يبلغ التاسعة من عمره، مما خلف له شعوراً بالوحدة، كما أن ضغط الظروف المادية عليه دعته إلى اختصار طريق الدراسة، فقوي في نفسه الشعور بالحرمان. وهكذا كان القلق والحزن رفيقين مخلصين للشاعر في مرحلة مبكرة من مراحل حياته، فيقول عن نفسه: "يخيل إلي أني من قوم آخرين، ومن بلد آخر، فأنا لا أزال أشتاق إلى القريب المجهول، وأحن إلى الوطن النازح.. وأتوهم حين يخفق قلبي أنه طائر يريد أن ينهض، وأن ضلوعي من حوله قفص يأبى أن ينفرج"٥. فكان دائم الإحساس بالوحدة والغربة، فيحلق بروحه في سماوات الخيال والجمال والحب. "وإذا كان الناس قد اعتادوا أن يطلقوا على الشعراء أبرز صفاتهم فيقولون عن حافظ شاعر النيل، ويصفون الشابي بأنه شاعر الألم، نستطيع أن نقول إن علي محمود طه كان شاعر الجمال والحب"٦. فلم يكن يرى في الجمال والحب رسالته وحده، بل يرى فيهما رسالة كل شاعر وكل فنان :

أيها الشاعر اعتمد قيثارك

واعزف الآن منشداً أشعارك

واجعل الحب والجمال شعارك

وادع رباً دعا الوجود وبارك

فزها وازدهى بميلاد شاعر ٧

ولم تكن المرأة وحدها هي المنبع الوحيد لكل ما في دنيا الشاعر من الجمال والحب، إنما امتد الجمال والحب إلى الطبيعة :

وأنا الشاعر الذي افتن بالحسن

وأذكت يد الحياة افتنانه

معهدي هذه المروج وأستاذي

ربيع الطبيعة الفينانة ٨

وهكذا امتزج الحزن والجمال بالطبيعة الخصبة في نفس شاعرة

---

٥ الرسالة، عدد٦مارس،، ١٩٥٠

٦ عبد الستار الحلوجي، مع الملاح التائه، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،١٩٧٠،العدد٢٣٣،ص,٨

٧ علي محمود طه، الملاح التائه، قصيدة ميلاد شاعر، الأهمال الكاملة، شرح وتعليق محمد نبيل طريفي،دار الفكر العربي، بيروت،ص,١٨

٨ الأعمال الكاملة، ديوان الملاح التائه، قصيدة الفن الجميل، ص,٦٩

حساسة فتم ميلاد شاعر.

مراحل شعره الثلاث:

كان كل ديوان من دواوين شعره يمثل مرحلة شعرية بعينها، وتجربة وجدانية عاشها. ففي سنة ١٩٣٤، أصدر أول دواوينه "**الملاح التائه**"، ثم "**ليالي الملاح التائه**"، سنة ١٩٤٠، وفي سنة ١٩٤١، أصدر ديوان "أرواح شاردة"، ثم "زهر وخمر"، سنة ١٩٤٣، وفي السنة نفسها أصدر مسرحية "أغنية الرياح الأربع"، ثم الشوق العائد سنة ١٩٤٥، وآخر دواوينه كان "شرق وغرب" ,١٩٤٧ وهذه هي مراحل شعره الثلاث:

المرحلة الأولى:

ظهر أول ديوان لـ علي محمود طه "الملاح التائه" ستة ١٩٣٤، كما ظهر في السنة نفسها ديوانان آخران لشعراء أبوللو؛ هما: "**من وراء الغمام**" لإبراهيم ناجي، و"ديوان الماحي" لمحمد مصطفى الماحي. فثار حول الدواوين الثلاثة جدل طويل. وديوان الملاح التائه، وإن يكن يضم شعر الشباب، إلا أنه يحمل مع ذلك خصائص الشاعر من حيث اللغة الشعرية، ومتانة العبارة وسلامتها، وقوة الموسيقى ووضوحها. يظهر في هذا الديوان كبرياء الفنان الشاب المستغرق في فنه، المولع به. يفتتح ديوانه بقصيدة "ميلاد شاعر" وهي أكثر من مئة بيت، يظهر فيها زهو وخيلاء الشباب الذي ينطق بها مطلعها:

هبط الأرض كالشعاع السينيِّ

بعصا ساحر وقلب نبي

لمحة من أشعة الروح حلّتْ

في تجاليد هيكل بشري

أَلهمتْ أصغريه من عالم الحكمةِ

والنورِ كلَّ معنىً سريِّ ٩

والحقيقة أن الشاعر بدأ في إنشاد هذه القصيدة مساء الإثنين ١٠ أكتوبر، إثر عودته من حفلة الشاي التي أقامها أحمد شوقي لمجلس جمعية "أبوللو" قبيل اجتماع المجلس برئاسته، وانتهى منها في فجر يوم الجمعة حيث كانت روح شاعر "كرمة بن هانيء" في طريقها إلى ملكوت الله، وكأنما كان الشاعر يصف في قصيدته هذه بعث أحمد شوقي في الحياة الأخرى، ولهذا أهداها إلى روح أحمد شوقي، وقد نشرت القصيدة بأكملها في مجلة أبوللو عدد نوفمبر ١٩٣٢، وهو العدد الثالث، وقد كتب في مقدمتها عبارة: "فإلى روح شوقي نهدي قصيدة البعث والميلاد"١٠ . أما عبارة الملاح التائه نفسها، فهي تعتبر من سمات الشباب المتعطش للمجهول، الذي تحفزه رغبات الحياة إلى التهويم في كل واد من وديانها. وهو يهدي الديوان "إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول- إلى التائهين في بحر الحياة - إلى رواد الشاطيء

---

٩ العمال الكاملة، الملاح التائه، ميلاد شاعر ص١١

١٠ أبوللو، المجلد الأول، المجموعة الكتملة، دراسة وتحقيق عبد العزيز شرف، محمد عبد المنعم خفاجي،ص, ٢٨٩



المهجور"١١. وتظهر سمة أخرى من سمات الشباب في هذا الديوان وهي التشاؤم العابر والحزن الخاطف الذي يلازم الشباب فترة من الزمن، تتخذ بعدها النفس لونها النهائي فتنفلت من هذا التشاؤم، أو ترزح تحته، ولكنه لم يستمر في التشاؤم والحزن، بل ينتهي إلى فلسفة "أبيقورية" ١٢ باسمة مبتهجة بالحياة، باحثة عن لذاتها، حتى لتراه يجمع بين التحليق الشعري والوصف الحسي اللذين تكاد تجتمع فيهما خصائص فنه بعد أن نضج واستوى على سوقه، وذلك في المرحلة الثانية فيما بعد. وقد ظهرت نغمات التشاؤم المصاحبة للشباب أوضح ما تكون في الملاح التائه في قصيدة "الطريد" حيث يقول:

شقيٌّ أجنّتُه الدّياجي السّوادفُ

سليب رقادٍ أرّقتْه المخاوفُ

ترامى به ليلٌ كأنّ سوادَه

به الأرضُ غرقى والنجومُ كواسفُ ١٣

أما تأثير بيئته الخاصة وتجاربه المحدودة ، فهي تتضح بنوع خاص في قصيدتين من الملاح التائه وهما: "الأمسية الحزينة"، و"في القرية"؛ ففي الأولى يتحدث عن ذكريات (أشتوم الجميل) عند بحيرة المنزلة القريبة من المنصورة مسقط رأسه ومقام شبابه ومطلعها:

جدّدْتَ ذاهبَ أحلامي وليلاتي فهل لديكَ حديثٌ عن صباباتي؟ ١٤

وفي الثانية يصور سنانية دمياط المشهورة بنخيلها ومنظرها الخلاب بالقرب من رأس البر، وقد استهلها بقوله:

غني بأودِية الربيع وطوفي وصِفي الطبيعة يا فتاة الريفِ ١٥

ثم يتطلع الملاح منذ فجر حياته إلى ما هو أبعد من أفقه، فيترجم في نهاية ديوانه قصيدة "البحيرة" الشهيرة للشاعر الفرنسي الرومانسي "لامارتين"، وبالرغم من ضعفه في اللغة الفرنسية مثل مصطفى لطفي المنفلوطي، إلا أنه ترجمها إلى شعر جميل بالاستعانة ببعض الأصدقاء في فهم النص الفرنسي، كما كان يفعل المنفلوطي عند الترجمة من الفرنسية، ثم أحسن صياغتها، فيقول في مطلعها:

ليت شعري أهكذا نحن نمضي

في عُبابٍ إلى شواطيءِ غُمضِ

ونخوضُ الزمانَ في جُنحِ ليلٍ

أبديٍّ يُضني النفوس ويُمضي

وضفافُ الحياة ترصفُها العيـن

فبعضُ يمرُّ في إثرَ بعضِ ١٦

المرحلة الثاني:

بدأت مع ظهور ديوانه الثاني "ليالي الملاح التائه" سنة ١٩٤٠، وقد

---

١١ مقدمة الملاح التائه ص١٠

١٢ نسبة إلى أبيقور الفيلسوف اليوناني القديم.

١٣ الملاح التائه ص٩١

١٤ نفسه، ص, ٦١

١٥ نفسه،،ص, ٩٧

١٦ نفسه،ص, ٩٩



أهداه "إلى الذين أطالوا التأمل في أسرار الكون، وأرهقهم التيه في مجاهل الحياة، إلى العائدين بأنس أحلامهم إلى وحشة مضاجعهم بين اللهفة والحنين، إلى المتطلعين عبر الشاطيء المهجور في ارتقاب عودة الملاح التائه"١٧. وقد بدا أنه استقر فعلاً إلى الشاطيء، وتبين معالمه، واكتملت فلسفته في الحياة، وهي تلك الفلسفة المركبة التي سبقت الإشارة إليها عند الحديث عن التحليق الشعري والوصف الحسي، متأثراً في كل ذلك بروح الحياة الحسية في أوروبا، حيث يقبلون على لذات الحياة الحسية، وإن غلفوها في ضباب الشعر، وكأنهم يحلقون بها في السماء ١٨. فتغنى في "الجندول" بعيد الكرنفال في فينيسيا، كما وصف مناظر "بحيرة كومو" في شمال إيطاليا، وأهدى هذه القصيدة إلى صديقه أمريكية رافقته في زيارته، وألف "سيرانادا مصرية"، وهي أغنية ينشدها العشاق على معازفهم في الليل تحت نوافذ معشوقاتهم، وهي تقابل عندهم ما يسمونه "بالأوبادا"، وهي أغنية الفجر التي ينشدها العشاق في الصباح الباكر عند نوافذ معشوقاتهم، فيقول في السيرانادا المصرية الجميلة:

دنا الليلُ فهيا الآن يا ربة أحلامي
دعانا ملكُ الحب إلى فجر محرابه السامي
تعالي فالدّجى وحي أناشيدٍ وأنغامٍ
سرتِ فرحته في الماء والأشجار والسحبِ
تعالي نحلم الآن فهذي ليلة الحبِ

وهي تعد من أجمل الشعر لبساطتها، ورقة مشاعرها، وجمال موسيقاها التي تجعلها صالحة للغناء الذي هو أصل لهذا النوع من الشعر، فالسيرانادا ليست قصيدة تنشد، بل قصيدة تلحن وتغنى تحت نوافذ المعشوقات. وقد ألف كبار الموسيقيين كبتهوفن وغيره مقطوعات شعرية خالدة باسم "السيرانادا" استطاع محمود طه بحق أن يستفيد من رحلاته إلى أوروبا أكبر فائدة ممكنة، وأن يتمثل روح الكثير من الفنون الغربية التي استمدها من مشاهداته في مدينة البندقية "فينيسيا"، التي عاد إلينا منها بأغنية الجندول الشهيرة، فكثيراً ما يستمع السائح إلى أغنيات السيرانادا من الزوارق والجندولات السابحة في قنوات المدينة أثناء الليل وفي الليالي المقمرة الساحرة، والإيطاليون شعب شغوف بالموسيقى والأغاني الخفيفة. وفي سنة ١٩٤٢، أصدر علي محمود طه قصيدة طويلة جاوزت الأربعمائة بيت بعنوان:"أرواح وأشباح"، وقد استمدها من الأساطير الإغريقية، جاءت القصيدة في صورة حوار شعري يعالج قضايا فلسفية شائكة استمد الشاعر كل شخصياتها من الأساطير الإغريقية وقصص

١٧ مقدمة ديوان "ليالي الملاح التائه" الأعمال الكاملة، ص.١٠٧

١٨ مندور، الشعر المصري، الحلقة الثانية،ص. ١٢٧

التوراة. فقد استطاع الشاعر أن يعالج تلك القضايا الفلسفية الشائكة بأسلوب شعري مجنح، وهذا مصدر نجاحها، وهو نوع من الشعر لم ينجح فيه غير عباقرة أفذاذ مثل "لوكريتس" شاعر الرومان الشهير في قصيدته الخالدة "طبائع الأشياء". وقد عالج علي محمود طه في هذه القصيدة مشكلة الجسم والروح متمثلة في علاقة الرجل بالمرأة. والأرواح والأشباح ما هي إلا غرائز الفنان، بل غرائز الإنسان في صراعها مع مشاعره المتسامية، وهو صراع ابتدأ منذ الخطيئة الأولى، خطيئة آدم وحواء. وتساءل حولها النقاد: هل هي ملحمة؟ هل هي قصيدة فلسفية؟ أم هي قصة؟ أهي ديوان؟ ويصف مندور علي محمود طه في هذا الديوان بأنه أفلاطوني النزعة فيقول: "وأنا أنظر في أوله فأراه أفلاطوني النزعة، وهذه بلا ريب أنبل النزعات، ولقد أوحت إلى أفلاطون بنثر، فيه من الشعر ما لم يتوفر للكثير من القصائد، فالشاعر يحدثنا عن صعود النفس إلى مستقرها الأول حيث عالم الخير والحق والجمال، وينبئنا بأنها ستعود إلى الأرض فيما يشبه البعث"[19].

مشاهدتي وعتْها العقولُ

وغابت صواها [20] عن الناظر

وجودُ جوى الروحِ قبل الوجودِ

وماضٍ تمثل في حاضر [21]

وقد أهدى هذا الديوان إلى تاييس وسافو وأفروديت والزنبقة الحمراء. وقد عاب مندور على محمود طه تخيره بحر المتقارب ذي التفعيلات القصيرة والنفس القصير؛ فمثل هذا النوع من البحور لا يتسع لفكرة أفلاطونية. وفي سنة ١٩٤٣، نشر علي محمود طه "أغنية الرياح الأربع" في صورة تجمع بين المسرحية والأوبرا، إذ تتقارب فيها أجزاء من الحوار مع أجزاء من الغناء، وهي تقع في ثلاثة فصول، ثم تختتم بقصيدة رثاء "لأزمراد" بطل المسرحية على لسان "باتوزيس"، وهو شاعر يدخل في عداد الشخصيات الهامة في المسرحية. وأغنية الرياح الأربع مستمدة موضوعاتها من أغنية فرعونية قديمة اكتشفها العلامة "دريتون" مدير المتحف المصري السابق، ونشرها مترجمة إلى الفرنسية في عام ١٩٤٢، في كتاب "لا ريفي دي كير" أي مجلة القاهرة التي تصدر بالفرنسية في القاهرة. وقد صدر لها "دريتون" بكلمة قال فيها: "تقوم هذه الأغنية على الحوار، فبعد أربع مقطوعات تغني كلاً منها فتاة، يدخل رجل فيحبهن

---

١٩ مندور، الشعر المصري، الحلقة الثانية ص، ١٣١

٢٠ الصوى أحجار توضع كعلامات في الطريق.

٢١ الأعمال الكاملة، أرواح وأشباح، "الأعلام" ص، ١٩٦

ويشرع في خطفهن ليستولي على الرياح الممثلة فيهن، فيغريهن بكنوزه المزعومة التي يزعم أن سفينته تمتلىء بها ويسمى أزمردا، وفي الفصل الأخيريلتقي بالفتيات الأربع اللاتي يمثلن الرياح الأربع، ويسترق السمع إلى أغانيهن العذبة، كما يسترق النظر إلى أجسامهن الفاتنة، ورقصهن الساحر، وعندما يقبلن الصعود معه إلى السفينة للحصول على الجواهر يلتقين بالغانية الأسيرة المعذبة بالسياط، وهنا ينكشف خداعه، فيستعملن قوتهن فيصبن أزمردا بشلل الحركة، ثم يطلقن الرياح فتحطم السفينة، وينجين مع الشاعر "باتوزيس" والغانية الأسيرة. "وسعت هذه الأغنية من معارفنا عن أقدم نصوص الأدب المصري، وأضافت إلى معلوماتنا شيئاً جديراً بالتقدير، ولسنا مغالين أن نقول أنها أثبتت وجود شعر غنائي مليء بالخيال والعذوبة في مثل هذا العهد"٢٢.

ويحدد محمود طه زمن الرواية بأنه في عهد الأسرة التاسعة المصرية، أي منذ أكثر من أربعة آلاف عاماً، وقد صاغها طه بطريقة تشبه المسرح الشعري يتخللها الغناء، وإن كانت القصيدة ذاتها ،كمعظم شعره، لا تخلو من تحليق وبراعة تصويرورقة نغم حيث يقول:

أثر ليس يلمح

وخيال مجنّح

وشراع محطم

حوله الموت يسبح

مغرقا لا تهزّه

نسمة أو ترنّح

يحتويه مزمجر

مظلم الفور أقيح ٢٣

إلى آخر أحداث المسرحية التي تعبر عنها الأبيات في غير مشقة ولا إجهاد.

وفي العام نفسه يصدر طه ديوان آخر هو "زهر وخمر"سنة ١٩٤٣، وربما اعتبر هذا الديوان القمة التي وصل إليها الشاعر في فلسفة الحياة، وهو سن الرجولة والفحولة الشعرية، وهي الفلسفة "الأبيقورية" التي تلتمس في الحياة متعها ولذاتها. وفي عنوان الديوان نفسه ما يشهد بذلك، كما أن جميع قصائد الديوان تتحدث عن هذه اللذات حديثاً يتراوح بين التحليق الغنائي، والوصف الحسي، وذلك فيما عدا قصيدة واحدة تحمل عنوان "المدينة الباسلة" من الديوان، وفيها يتحدث الشاعر عن معركة ستالنجراد ودفاع أهلها المجيد عنها لعدة أشهر ضد جحافل الألمان حتى كتب لهم الظفر الذي اعتبر نقطة تحول في الحرب العالمية الثانية. أما فيما عدا القصيدة، فنطالع أغان عن "ليالي كليوباترا"، "وميلاد زهرة"، "وحانة الشعراء"، "وسارية

٢٢ مندور، الشعر المصري، الحلقة الثانية ،ص، ١٤٠

٢٣ مندور، الشعر المصري، الحلقة الثانية، ص، ١٤٢

الفجر"، "وأغنية الحب"، "وحديث قبلة"، "وخمرة الشاعر"، "وراقصة الحانة"..إلخ.

يفتتح ديوانه بقصيدة "ليالي كليوباترا: التي نحس في وضوح أنها من نفس المعدن الذي صاغ منه قصيدة "الجندول" والتي افتتح بها ديوانه الثاني "ليالي الملاح التائه"، يقول فيها:

كليوباترا أيُّ حلمٍ من لياليكِ الحسان

طاف بالموج فغنّى وغنّى الشاطئان

وهفا كل فؤادٍ وشدا كل لسانِ

هذه فاتنة الدنيا وحسناء الزمان ٢٤

وأبيقورية طه لا تعتبر من النوع الجريء الجارح الذي نجده عند الشاعر الفرنسي "بودلير"، بل هي أبيقورية خفيفة مجنحة أقرب إلى مرح الشباب منها إلى استبداد الغرائز وجموحها، تتسم بالهدوء النسبي، يقول عنها محمد مندور إنها "أبيقورية سطحية في المشاعر والانفعالات، فالحرارة والعمق يصدران عن الحرمان، والاستمتاع يضعف منهما، وربما كان هذا هو الفارق الواضح الذي نحسه بين شعر علي محمود طه السابح في مرح على سطح الحياة، وشعرٍ إبراهيم ناجي الذي ينتفض انفعالاً ويتحرق لهفة وتؤج فيه نار الحرمان"٢٥. تعد هذه المرحلة بحق مرحلة النضوج وتكوين شخصية علي محمو طه الشعرية

المرحلة الثالثة:

وهي مرحلة هدوء ثورة الشباب دون أن تخمد، فينشر ديوانه "الشوق العائد ١٩٤٥ الذي يتحدث فيه عن متع الحياة، وإن كان هناك تطور واضح طرأ على الشاعر مع التقدم في العمر والتراخي في التحليق ظهرعلى صفحات الديوان الذي تحدث فيه عن تجربة ضمت عدداً من القصائد تحت عنوان "هي وهو صفحات من حب"، حيث صاغ فيها الشاعر رسائل المحبوبة شعراً على لسانها تحت عنوان "منها" ورد هذه الرسائل بقصيدة "إليها"، وبالرغم مما تتميز به هذه التجربة الخاصة من جدية، إلا أنها لم تحتل من نفس الشاعر المرحة النهابة للذات الحياة إلا جانباً سطحياً لم ينفذ إلى أعماقه ليحرقها كما احترقت أعماق الشاعر الفرنسي "ديموسييه" في تجربته مع "جورج صاند"، فنراه يتحدث إلى الحبيبة في صراحة عن ذلك الحب البائس وألمه الممض، وأن القدر لا يريد لهما السعادة، فكتبت إليه الحبيبة رسالة ترجمها طه شعراً قال في مطلعها:

وحيدة! ويحي! بلا راحة

ما بين موج طاغيات قواه

تجري بيَ الفلك كأرجوحة
حيرى بأقيانوسَ هذي الحياه

ويرد عليها في قصيدة "إليها":

---

٢٤ الأعمال الكاملة، زهر وخمر،ص٢٣٣

٢٥ مندور، الشعر المصري، ص، ١٤٦



لا تتركي زورقنا المجهدا

يجري به اليأس ويمضي العذاب

لا تُسلمي مجدافه للردّى

فالشاطئُ الموعودُ وشك اقتراب ٢٦

وفيما عدا هذه التجربة، نطالع في الديوان مجموعة من القصائد التي تجمع بين الخاصيتين اللتين يتميز بهما الشاعر؛ وهما التحليق الشعري الممتزج بالشعشعة العاطفية، ثم الوصف الحسي والاستمتاع الأبيقوري، ففي قصيدة سؤال وجواب التي يفتتح بها هذا الديوان:

تسائلني: وهل أحببتَ مثلي؟

وكم معشوقةٍ لك أو خليلة؟

فقلتُ لها وقد همّتْ بكأسي

إلى شفتيّ راحتها النحيلة

نسيتُ وما أرى أحببتُ يوماً

كحبك، لا، ولم أعرف مثيله ٢٧

والظاهر أن الشباب قد هدأت ثورته في هذه المرحلة دون أن يخمد، وإن تكن بوادر الشيخوخة قد أخذت تدب إلى نفسه بخطو أكيد وئيد، وآية ذلك بدء حديثه عن الماضي، وعودة الشوق إليه، وروحه التي أخذت حواسها تهدأ. وقد عبر عنها في الشوق العائد أصدق تعبير، فقال في قصيدة تحمل اسم الديوان، "الشوق العائد":

اهدئي يا نوازع الشوق في قلبي

فلن تملكي لماضٍ رجوعا

آهِ هيهات أن يعود ولو أفنيت

عمري تحرقاً وولوعا

فاهدئي الآن يا لثورتك الهوجاءَ

جبارةُ تدقُ الضُّلوعا ٢٨

وفي سنة ١٩٤٧، أصدر علي محمود طه آخر دواوينه وهو "شرق وغرب"، وينقسم هذا الديوان لقسمين: الأول تحت عنوان: "أصداء من الغرب"، وهو استمرار لشعره الأبيقوري الذي أخذ يتضح اتجاهه نحوه منذ ديوانه الثاني "ليالي الملاح التائه"، أي منذ أخذ الشاعر يقضي أجازات صيفية في أوروبا، ثم القسم الثاني تحت عنوان "أصوات من الشرق"، وفي هذا القسم يظهر لأول مرة علي محمود طه اهتماماً كبيراً بأحداث الشرق السياسية والاجتماعية، أي يظهر الاتجاه الموضوعي في شعره، بعد أن كانت البداية ذاتية خالصة. ولعل هذا نتيجة طبيعية لتقدم العمر الذي تخمد معه وقدة الحواس، ويتخلص الإنسان شيئاً فشيئاً من ذاته؛ ليهم بغيره وبمجتمعه وأحداث وطنه الكبرى. ففي هذا الجزء نطالع

---

٢٦ الشوق العائد، هي وهو صفحات من حب، ص٣٠١، ٣٠٤

٢٧ الشوق العائد، ص, ٢٨٣

٢٨ نفسه، ص. ٢٨٤



قصائد مثل: "يوم فسطين"، "على النيل"، "مصر"، "عودة المحارب"، "بطل الريف"، "أندونيسيا"، "شهيد ميسلون"، "الأمير المجاهد"، "مصرع سياس". وهنا نتجه إلى شعر علي محمود طه الاجتماعي والسياسي، إنه، وإن كان يتميز بنفس السلاسة اللغوية السابقة من العذوبة والموسيقى، إلا أنه لا يبرز بطابع خاص، أو أصالة محددة من ناحية معانيه واتجاهاته، فما هو إلا تجميع لأصداء الرأي العام عن مشكلة يتظم فيها، فهو مرآة للرأي العام الوطني في هذه الحقبة، ولكنه لا يسمو إلى مرتبة القيادة الجماهيرية أو الفكرية، فمن المؤكد أن شوقي وحافظ وأضرابهما من زعماء الشعر الاجتماعي التقليدي وشعر المناسبات، يفوقونه في هذا النوع من الشعر، بجهارة شعرهم، وخطابية موسيقاه، وقوة تركيزه، وبكورة عباراته. وهذه أبيات من قصيدة "إلى أبناء الشرق"، يستهل بها هذه المجموعة من القصائد، وفيها يستحث أبناء الشرق على النهوض ومغالبة الاستعمار والذود عن فلسطين وشمال إفريقيا فيقول:

دعوها عنّي واتركوها خيالا

فما يعرف الحق إلا النِّضالا ٢٩

وقد عبر شوقي عن المعنى نفسه تعبيراً قوياً رائعاً حينما قال:

وما نيل المطالب بالتمنّي

ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا

من هنا يتبين لنا أن طه برع في نوع خاص من الشعر الذي يجمع بين التحليق الشعري والوصف الحسي المرهف، فشعره ليس ضجيج ألفاظ فحسب كما قال عنه شوقي ضيف، وهو ليس شاعر الأداء النفسي كما قال عنه أنور المعداوي، وإنما هو شاعر الأداء الحسي، فهو بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتي، ولعله قد صور نفسه تصويراً صادقاً بلفظة الملاح التائه الذي يجد في البحث عن متع الحياة بغيته، بدلا من أن ينطوي على نفسه ويستغرق في تأملاته، ساخطاً على الحياة متبرماً بها شاكياً وطأتها. ولعل ظروف حياته التي كانت هينة رخية قد ساعدت على نزعة الانبساطية الواضحة في خير شعره، وخاصة بعد أن مكنته هذه الظروف من أن يتردد على أوروبا ومباهجها ولهوها البريء وغير البريء. وعندما أخذ استغراقه وتحليقه في سماوات الشعر يحف مع تقدم العمر، استطاع أن يصرف طاقته الشعرية إلى أحداث عصره وبعض قضايا وطنه المصري والعربي، فهو لم يستطع أن يكون مثل البارودي وشوقي وحافظ في ذلك؛ لبعد شعره بطبعه عن قوة الموسيقى الخطابية، بل ظل على طبعه السمح

٢٩ علي محمود طه، شرق وغرب، ٣٧٧.



الهادىء الانفعال الآمل إلى الرضا عن الحياة، والاكتفاء بالاستمتاع بما فيها من متع ولذات. وشأنه في هذا شأن كثيرين من شعراء أبوللو الذين عاشروا الجماعة دون أن يعيشوا في جوها، ولكن يظل لكل نغمته في سيمفونية الشعر الوَجداني الذي ازدهر في تلك الفترة بفضل الجيل الأول من جماعة أبوللو الذي يعد طه واحداً منهم، ومن هؤلاء الشعراء، مختار الوكيل، وصالح جودت، ومحمد فهمي، وصالح الشرنوبي، وغيرهم من شعراء الوجدان المعاصرين من أنصار جماعة أبوللو الذين عاشوا في جوها الوجداني العام. هذه هي الملامح العامة لشعر علي محمو طه، وفي السطور التالية نقترب من هذا الشعر من أجل التعرف على طبيعته من الناحية الأسلوبية وتشمل بني ثلاث: موسيقية، معجم شعري، صورة شعرية، وذلك من خلال إحدى قصائده المختارة عشوائياً، ولتكن قصيدة "الحية الخالدة" من ديوان "أرواح وأشباح" حيث يمثل هذا الديوان مرحلة النضج الشعري وتكوين الشخصية الشعرية لدى طه. تدور حوادث القصيدة حول الفن بين الرجل والمرأة، وأثر الغريزة فيه، يتكلم فيها شاعر فنان اتخذ من فتاة حسناء نموذجاً لفنه، فأغوته بمفاتن جسدها، ودفعته بحماسة في غمار ملذات لا يلبث أن يفيق منها، وقد رأى مدى انهيار روحه، والموقف كله شذوذ واضطراب، وعنف وضعف، وهو تصوير لهذه الحية الخالدة التي يشتهيها الفنانون والشعراء رغم لدغاتها، فيقول:

ولفت ذراعين بالحنين

عليَّ وبي نشوةُ لم تُطر

وقد قرّبَتْ فمها من فمي كشقين

من قبس مستعر

أشم بأنفاسها رغبة ويهتف بي

جفنها المنكسر

فتبينت في صدرها مصرعي وآخرة

العاشق المنتحر[٣٠]

البنية الموسيقية:

القصيدة من بحر المتقارب، وتفعيلاته: فعولن فعولن فعولن فعولن، أربع تفعيلات في كل شطر، استخدمه تاماً، وجاءت التفعيلة الأخيرة في الضرب، أي القافية، محذوفة، أي حذف منها سبب خفيف فأصبحت فعو، والتزم بها في جميع الأبيات، والمتقارب من البحور الصافية ذات الموسيقى السريعة بغير صخب، كما أضفى الحذف في الضرب(فعو) إلى زيادة السرعة في الإيقاع، أما الضرب، الشطر الأول، فهو ينتهي أحياناً بفعولن وأحياناً ينتابه الحزف فيأتي فعو، وكذا الحال في الحشو ولكنه لا يلتزم به إلا في القافية فقط، ويدل ذلك على إلمام الشاعر بالبحور

٣٠ أرواح وأشباح، الحية الخالدة،ص، ١٩٨

الخليلية وتعمقه في أحوالها وتمكنه من ذلك، وقد طرق كثيرون من شعراء الديوان هذا البحر، وخاصة العقاد، كما طرقه كثيرون من شعراء أبوللو كمحمود غنيم. أما القافية، فجاءت مقيدة، أي ساكنة، وهي نادرة في الشعر العربي، وقد حرص الشاعر فيها على وحدة الحركة ما قبل الروي، كما كان يلتزم بذلك الشاعر العربي القديم، فنجده مع قافية الراء التزم قبلها بالكسر في كل المقطوعة، ومع قافية الهاء التزم قبلها الفتح، ومع قافية الهمزة التزم قبلها المد بالألف. ولم نجد مع هذا تعسفاً، أو جر البيت جراً للقافية، بل جاءت القافية طبيعية متممة للحوار الداخلي لتاييس أثناء القصيدة. وقد كان ابن الرومي من الشعراء الذين يلتزمون بحركة ما قبل الروي في القافية المقيدة؛ لحسه الموسيقي، ويعد ابن الرومي من هذه الناحية فريداً بين الشعراء القدماء. ويظهر التجاوب النغمي بين الكلمة الأولى من البيت والقافية، وذلك في بعض أبيات القصيدة، وهو ما يسمى برد الأعجاز على الصدور، وذلك في مثل: (ذراعين – الحنين)، (عليّ – بيّ)، (عيني – أوما بعدي)، أما الموسيقى الداخلية أو الإيقاع النغمي فقد زاد المعنى عمقاً؛ حيث أدى خفوته إلى موسيقى خفية أشبه بموسيقى النفس التي لا يعبر عنها الكلام، وهذا النوع من الموسيقى يكون أكثر إيحاءً وسلطاناً وأعمق تأثيراً على النفس، ساعد من وضوحه انتقاؤه للألفاظ ذات الجرس المتناغم، وتكراره لبعض الألفاظ؛ كتكرار كلمة(أرى) في بداية ثلاثة أبيات متتالية، وكذا كلمة (كنت) في ثلاثة أبيات متتالية، ثم استخدامه ألفاظ ذات جرس هادىء توحي بالتحليق مثل: (نضج – تؤججان) (الخاطئة -الظامئة – الهادئة – شاطئه) (الرائعة – الخادعة)، ثم المقابلات بين حلم ويقظة، الكل وواحدة، فنيت والخالدة، رخام ولحماً، الرجال والنساء، رجل وأنثى، أفعى وأفعوان، ثم الترادفات بين أصداء والظامئة، اللهب والجسد المحترق، الشهوة والنزق، وغيرها مما تضفي نغماً هادئاً.

المعجم الشعري:

يمتلك علي محمود طه مفردات بعينها تظهر في أشعاره على مدى جميع مراحله الشعرية، وهي ألفاظ تشعر بالتحليق الممتزج باللذة الجسدية، وذلك مثل: نشوة لم تطر، قبس مستعر، رغبة، جفنها المنكسر، في صدرها مصرعي، حلم ويقظة، أجسادنا الظامئة، بحر بعيد القرار، الشهوة الجائعة، حية الجنة الضائعة، القبلة الخادعة، وحي رخام، لحماً يثير الدماء، أميرة الدّمى، الفن والجمال، وراء الخيال، خمر ونار، أشم رائحة الجسد المحترق. وهي تشبه أيضاً كلمات "الجندول" عندما يقول:

بين كأس يتشهّى الكرم خمره



وحبيب يتمنى الكأس ثغره

التقت عيني به أول مره

فعرفت الحب من أول نظرة

الصورة الشعرية:

وهي إحدى الأدوات الأساسية التي يستخدمها الشاعر الحديث في بناء القصيدة، وتجسيد الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، فبواسطة الصورة يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره، في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود والعلاقات الخفية بين عناصره، بل هناك من الاتجاهات الشعرية ما يعتمد اعتماداً أساسياً على الصورة الشعرية، حتى لندرك أن الصورة الشعرية فيها هي المادة الأولى للغة الشعر. وفي السريالية يبدو كل نص سريالي كما لو كان سلسلة من الصور[31]. وقد قامت العلاقات بين عناصر الصورة القديمة في الشعر العربي على المشابهة، فانصب جهود الشعراء على التشبيه والاستعارة، وأغفلوا أنواعاً أخرى من الصور الفنية تقوم على علاقات أخرى غير المشابهة، كالتداعي والإيحاء، وهذا النوع الأخير من الصور الشعرية اشتهر به شعراء أبوللو، كما كثر وروده في أشعارهم، فقاموا بالتجسيد الفني للمجردات في صور مادية، ومما يصادفنا في قصيدة طه من الصور الفنية قوله: "نشوة لم تطر"، "نداء الحياة"، "القدرة الهازئة"، "طوى أفقه"، "تضج به الشهوة الجائعة"، "صورة حسن"، "ضاق بي كياني". ويلجأ أحياناً للتعبير عن المجسدات بالمجرد، أو ما يسمى بالتجريد للتشخيص مثل: "كأنك معي وراء الخيال"، وغيرها من مثل هذه الصورذي الرؤية الضبابية التي تصل إلى حد الرمز في أشعاره، وهي رموز تجمع بين المتناقضات مثل: الطهر والخطيئة، الشهوة والتعفف، الإخلاص والخديعة، الحب والبغض، وهكذا تتوالى الصور الشعرية التي تدل على أن طه قد أوتي خيالاً خصباً كان له الدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية عنده، فقد انتقى عناصرها من الواقع المادي الحسي، ثم أعاد التأليف بين هذه العناصر والمكونات، حتى أصبحت صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر، وهذا شأن الرومانتيكيين الغرب والوجدانيين العرب.

وأخيراً، علي محمود طه شاعر محلق "تارة بجناح الملك، وتارة بجناح الشيطان، يشق الغيب، ويقتحم الأثير، ويصل السماء بالأرض، ويجمع الملائكة والشياطين بالناس"[32]. نهل من منابع ثقافية متعددة، وأول ما يميز هذه الثقافة أنها فنية واسعة، وإن لم تكن عميقة بعيدة الجذور، ولكن كانت نتيجتها حصيلة لغوية يسرت له سبل الكلام، تأثر بالشعراء الفرنسيين أمثال

---

٣١ علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، دار العروبة، الكويت،١٩٩١، ص٦٨

٣٢ الزيات، الرسالة، عدد٢٨نوفمبر، ١٩٤٩

"لامارتين"، و"بودلير"، و"فرلين". ولم يقف عند شعراء الفرنسيين، بل قرأ لشعراء الإنجليز، فأعجب "بشيلي"، و"جون ماسفيلد"، بالإضافة لقراءته العميقة للشعر العربي، تجلت في شعره آثار الرومانتيكيين" التي ظهرت في أوروبا في القرن التاسع عشر، وذلك في خصوبة الخيال، والفناء في الطبيعة، والولع بمناظرها، أجاد التصوير للأشياء لحد المغالاة في التجسيم والتشخيص لمجردات، فيقول مثلاً عن الليل وقد أطلت نجومه فرأت حبيبين يسبحان بزورق على صفحة النهر:

يبعثان الحنين في صدر ليلِ

ليس يدري الهمومَ والأوجالا

شهد الحب منذ كان رواي

تِ على مسرح الحياة توالى ٣٣

ألم كذلك بالمذهب الرمزي الفرنسي، ولكن فكرة الرمزية لم تتضح في ذهنه وضوحاً كاملاً فجاءت إشارات خفيفة فيها خواطر رمزية، ولكنه اهتم بدراسة الشعراء الفرنسيين والإنجليز، ويظهر ذلك في أعماله، فتحدث عن "شيلي" في مقدمة قصيدة "القبّرة"، وعن "دي فيني" في تقديمه لترجمة قصيدة "بيت الراعي". وكما كان طه مصوراً في شعره، كان مهندساً في شعره أيضاً؛ فقد ظهرت هندسته في بنائه الشعري للقصيدة، فتظهر حريته المطلقة في تنوع ألفاظه، وتنوع قوافيه، مع التنويع في القوالب الشعرية، فأحياناً يلتزم الوزن الواحد والقافية الواحدة، وأحياناً ينتقل في القصيدة الواحدة من قافية إلى قافية أخرى، وهو حريص على أن يحفظ على القصيدة قوتها وتماسكها، فيؤدي النفس القصير المتقطع، ما يؤديه النفس الطويل المتتابع مع القوافي، فلنقرأ له مثلاً هذه الأبيات من قصيدة الموسيقية العمياء:

هو القلب هو الحب   وما الدنيا لدى الحبِ

سوى المكشوفةِ الأسرار والمهتوكة الحجبِ

حوى الآمال والآلام والفرحةَ والحزنا

حوى الآباد والأكوان في لفظ وفي معنى

وما حلاه من سواه إلا توأمُ النورِ

وما سماه إذ ناداه غيرَ الأعينِ الحورِ

فقد قسمت الأبيات تقسيماً هندسياً، ذا أبعاد متساوية، يتسرب من بينها جو موسيقي حالم يملك عليك مشاعرك. وطه لم يجد استخدام الأبعاد الهندسية فحسب، بل أجاد تنسيق الألوان والظلال، فيقول في قصيدة "جزيرة العشاق" ٣٤:

ترامى حولنا الأضوا

ء أطواقاً من الدرِّ

فمن زرقٍ إلى صفرِ

إلى خضرٍ إلى حمرِ

فاختار الزرقة والصفرة في

---

٣٣ الملاح التائه، ميلاد شاعر، ص٧

٣٤ الشوق العائد، ص, ٢٨٦



جـانب، والحـمـرة والخـضـرة في الجـانب الآخـر، حـتى لا يطغى لون على لون، هذا بالإضافة للموسيقى الظاهـرة في جـمـيع أشـعـاره، فـهي موسيقى خفيفة ذات طرق رقيق، تلقي بظلالها علينا، إنها موسيقى النفس والروح، قـبـل أن تكون موسيقى الأذن، ولنستمع إليه في لحن الفـرح والحـبـور من خـلال قصيدة "الكرمة" ٣٥:

الكأس والقيثار
يا ربة الحسنِ
يا ربة الأشعارِ
غنّي بها غنّي
غنّي بها روحاً
علوية الومضِ
لو أدركت نوحاً
عشنا بلا أرض
عشنا كأحلام
في خاطر الأكوانِ
في عالمٍ سامِ
لا يعرف الأحزانِ
هاتي اسقني هاتي
من دمها المختومِ
أنسى بها الآتي
من عمري المحتومِ

ويعـود علي مـحـمـود طه إلى الشـاطيء الذي بدأ منه رحلتـه الهائمة، يعود محمولاً على الأعناق ليكفن في شـراعـه، ويدفن في زورقـه، وهناك على ضـفـاف النيل بالمنصورة، توسد الملاح ثراه، وبقيت القيثارة الحزينة ترجع همساً رقيقاً يقـول: "هاهنا توارت جثـة الملاح.. هاهنا رسـا الزورق.. هاهنا طلب الملاح المقـام.. هاهنا وجـد الملاح الشاطيء الذي قضى حياته تائهاً عنه، هاهنا.. خاتمة المطاف". ٣٦

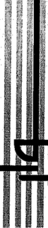
---

٣٥ زهر وخمر، ص. ٢٥٩

٣٦ عبد الستار الحلوجي، الملاح التائه، ص. ٦٨



تيري إيغلتون : النظرية
لم تمت بل العالم تغير



ترجمة شاهر عبيد
(الكويت)

تيري إيغلتون: النظرية لم تمت بل العالم تغير

ترجمة شاهر عبيد
(الكويت)

• هناك جانب راديكالي في ما بعد الحداثة نستطيع أن نتعلم منه

يتساءل العالم الآن،وبعد انهيار الإيديولوجيات سؤالاً جديراً بالاهتمام وهو:"أي شيء ينتظرنا ما بعد النظرية"؟.. وهو المصطلح الذي يبحث فيه بشدة الناقد تيري إغلتون وإد ألقى حول ذلك عدة محاضرات، وقد أجرت معه الإعلاميتان مايثو جرفيز وليز أوكلي حواراً مهماً حول مسألة النقد المعاصر ومضمون كتابه الذي آثار اهتمام الساحات الأدبية وعنوانه "ما بعد النظرية" وفي ما يلي نص الحوار:

• كيف تنظر إلى تطور مشروعك النقدي خلال هذه الرحلة الطويلة في عالم النقد؟

– أعتقد أن العبارة المناسبة لتقييم هذا العمل هو أنه منسجم جداً مع منطقه. الحقيقة أنه يظهر أحياناً بعض النقد لموقفي النقدي– على أساس أنني انتقلت من عربة إلى أخرى، وابتعدت من الموقف الماركسي.وهذا غير صحيح بالنسبة لي، برغم أنني مؤمن بأن الماركسية يجب أن تكون مفتوحة على تطورات من نمط إلى آخر، ولهذا السبب أخذت بعين الاعتبار نظرية ما بعد البنيوية Poststructuralism وسواها. لكن عندما أنظر إلى عملي النقدي ذاته (وأعترف بأنه ليس كبير جداً) أشعر بالصدمة، وربما أرتعب قليلاً من حقيقة أنما أؤمن به اليوم هو عينه الذي آمنت به وأنا في سن السادسة عشرة. وأعتقد أن المخاوف ذاتها تظهر من جديد باللاوعي غالباً. كما أظن أن عملي قد تغير كما هو واضح. ولكن يمكن القول أنه يراعي منطق التغير التاريخي. فقد مر عملي كناقد بعدة مراحل مختلفة، وهو يعكس هذه المراحل.

حاجتنا إلى نظرية للثقافة

• تقول في كتابك "ما بعد النظرية" إن الذين يوحي لهم هذا الكتاب بأن زمن النظرية قد ولى الآن، وأننا جميعاً قادرون بسهولة على العودة إلى عصر البساطة النظرية، يقعون في فخ الإحباط. وسؤالي: لماذا إذن تسمي مؤلفك الجديد ما بعد النظرية؟

– هذه نقطة مهمة. من المحتمل أن هذا العنوان ليس الأفضل، لأنه

يبدو وكأنه يوفر حجة لهجوم الخصوم- برغم إنني آمل ، كما قلت، أن يواجهوا مفاجأة غير سارة بعد أن يقلبوا صفحة العنوان ويبدأوا بقراءة النص. على أية حال، من الضروري فيما أظن التشديد على كلمة "نظرية" وأتفق على أن هذا الانتقال محفوف بالمخاطر. وفي كل الأحوال لا أقول أن النظرية قد ماتت، أو أنها يمكن أن تموت، لكني أعتقد أن هذا النوع من النظرية الرفيعة قد وضعت خارج التداول منذ زمن بعيد. وهذا ليس لأنها لم تعد صالحة أو عديمة النفع، إنما من خلال النظر إليها كظاهرة. وأعتقد أيضاً أن أحداً لم يتجرأ إلى حد ما على المجاهرة بهذه الحقيقة- وربما ذلك تحديداً لسبب واحد: هو أن الاعتراف بها يشبه القول أننا "راجعون إلى نقطة البداية". وفي ظني أن هناك حاجة تدعو إلى التأكيد بشكل من الأشكال ودون خجل على هذه النظرية، والقول بالفم الملآن: "ليست النظرية هي التي ماتت، بل أن العالم قد تغير"- أجل، نحن في حاجة إلى نظرية للثقافة منذ أن بدأ جاك ديريدا وميشال فوكو يكتبان لتأطير ما يكتب أساساً. لكن المفاجأة التي تتمثل في تذييل الكتاب تشير على أن النوع من النظرية الذي أرى أنه ربما يكون معرضاً للاندثار هو أحد ضروب مفهوم ما بعد الحداثة.

- إنسانية ليبرالية-

● يبدو لي موضوع الكتاب يدور أساساً حول شكل انعدام الأخلاق في نظرية الثقافة. فإذا كان تقديري مصيباً، منذ متى أنت شعرت بهذا الخلل وكيف تبلور لديك؟

أدعي أن مثل هذا الشعور كان يراودني منذ أمد بعيد، حتى يوم كانت الأخلاق مسألة تسمو على المناقشة، وقلما تثار الأسئلة حولها، أي في أفضل أيام ازدهار نظرية النقد- أيام المفكر ألتوسير، وبدايات ديريدا، وفوكو وغيرهم. في تلك الأيام كان من السهل جداً استبعاد المسألة الأخلاقية كمسألة إنسانية،ومعها أيضاً، كما كان يعتقد في تلك الأيام،الكثير من الأمور السياسية غير الجوهرية. وأظن تماماً أنني بحكم تربيتي لم أكن مرتاحاً لمثل هذا الغياب الملحوظ حتى في ذلك الوقت- مع أنني لم أكن أدري ما الذي ينبغي عمله حيال هذا الواقع، ولا أجد فرصة للتعبير عنه دون الرجوع إلى ما بدا لي إنسانية ليبرالية مشؤومة. ذلك حصل لي حين أصبحت أدرك أن ماركس ذاته أرسطوي منغلق دون ذلك كله ودون تراثي الكاثوليكي المستمد من أشخاص مثل توما الأكويني... وأن هذه الأشياء كلها قد تجمعت معاً بشكل تدريجي. وأعتقد أنني ساعتها رأيت أن الفرصة أصبحت مهيأة للحديث في مسألة الأخلاق التي كانت في الواقع أكثر راديكالية وتحدياً، كما خيل لي، من فكرة استبعادها ببساطة باعتبارها إيدولوجية برجوازية- وهي فكرة كان ماركس ذاته مذنباً أحياناً بشأنها.

- نزعة استهلاكية مضحكة-

• أنت تتحدث الآن عن العصر الحديث. لكن أحد أهدافك الرئيسة هي فكرة ما بعد الحداثة. ما الذي لا يعجبك في ما بعد الحداثة؟

- من المحتمل أنها الكهولة، بحق! لا شك في أن نظرية ما بعد الحداثة ظاهرة هائلة، وكما أوضحت ، إن كل ما يبلغ ها المبلغ من التعميم لا يكون خطأ كله، أو ربما يكون مقبولاً تماماً. هناك جانب راديكالي في ما بعد الحداثة أستطيع أن أتعلم منه وأستوعب الأمور من خلاله. بعبارة أخرى، أستطيع أن أتفهم البعض، أتفهم أنصار ما بعد الحداثة، حين يقول لي أحدهم" أنا أتفق معك تمام الاتفاق من الناحية السياسية، لكني لا أجد لك مبرراً لأن تحيط نفسك بكل هذه الأشياء الفلسفية. فلو تحررت من هذه الأشياء لاستطعت أن تقوم بعملك بصورة أفضل". مثل هذا الرأي لا أستطيع أن أقبله، ولكني أتفهمه وأدرك ما المقصود منه لكن هذه كما ترى قضية مختلفة عن ذلك النمط لنظرية ما بعد الحداثة التي لا تعدو كونها نزعة استهلاكية مضحكة أو فكرة نظرية. ويبدو لي من الصعب الآن أن يتجاهل الناس الحديث عن الصراع بين الرأسمالية والقرآن الكريم، وهو صراع يعنينا جميعاً، باعتباره مجرد مسألة أدبية عظيمة. ههنا يكمن أحد الجوانب الأساسية لمعارضتي فكرة ما بعد الحداثة.

• الكتب الأكاديمية كثيرا ما تدفعني إلى الضحك العالي- وكتابك هذا نجح في إضحاكي! ولا شك في أنك معروف عموماً بحس الفكاهة. هل لك أن تحدثنا أين موقع الدعابة في مشروعك النقدي؟

- قضيت وقتاً طويلاً حتى بلغت هذه النقطة. قضيت وقتاً طويلاً للعثور على أسلوب للتعبير بشكل مميز عن أفكاري، لأن واحدنا قد تربى في إطار نوع من الأساليب غير الفردية. وأعتقد أن النظرية النسوية Feminism شكلت لي مؤثراً قوياً في هذا الجانب. ويحضرني رأي قاله سيموس هيني في إحدى اللحظات وهو: أن جانباً من شخصيته مشربة حتى الثمالة بالشعر والجانب الآخر لا يساوي لعنة! وقد تضيف إلى قوله هذا: ولهذا السبب هو شاعر عظيم- والجزء الآخر من المسألة كما أرى مصدره الخلفية غير المتعلمة من شخصية الشاعر هيني.

لا شك في أن الايرلنديين عموماً معروفون بمجاهرتهم بقول الحقيقة. كثيراً ما أقول أنك إذا نظرت إلى ما يكتبه الإيرلنديون باللغة الإنجليزية ستجد أن إحساسهم بلغة البلاغة الساخرة عبارة عن نوع من شطحات الخيال المجازية أو السكولائية "المدرسية" أو الفكرية التي سرعان ما يتم تفجيرها بشكل فج، من خلال حقائق الجسد: ومن ذلك أشعار سويفت، وبيكيت، ورواية ترسترام شاندي، وغيرها الكثير مما كتبه أدباء إيرلندة. ومن المحتمل أن هذا جزء من عملية التعليم. بالنسبة لي شخصياً، لم أتعمد أي شيء، لكني تربيت في هذا الجو العام "وأنا

أستطيع أن الحظ أعمامـا وأبناء عمومة ايرلنديين في حياتي على نط معين من نزعة التهكم أو التشكك الساخر.

- مجاملة لا أكثر-

● إذن، هذه الروح الساخرة ليست تكتيكا سياسيا؟

- لا. ليست كذلك- مع إنها ربما تكون ممارسة سياسية بمعنى غير مباشر. وفي كلتا الحالين ليست ممارسة واعية بالكامل. الواقع أن السخرية حين تكون متعمدة تفقد طاقة الاشتغال الفاعل- وكأنك تحاول أن تعمل بكل طاقتك، كما يفعل الكوميدي السيء المستنفر الأعصاب. وقد بلغني أن البعض لا يصنفني كمنظر في النقد، إنما كممثل مستنفر الأعصاب. وقد تكون هذه مجاملة ساخرة لا أكثر!.

● هل يمكن أن نصف كتاب " ما بعد النظرية" باعتباره دعوة للمثقفين لكي يبادروا بالعودة إلى الإلتزام الأخلاقي والسياسي؟

- أجل. من المحتمل أن هذا أكثر دقة. من المألوف أن يتحدث الإنسان مع نفسه. النظرية المادية تؤمن إلى حد ما بأن المثقفين ليسوا مفتاح الحل، ولكن بصفتهم ليسوا مفتاح الحل لا يعني أنهم هامشيون. هناك مراتب عديدة بين أن تكون مهماً وأن تكون هامشياً. وفي زمن الهجمة الأيديولوجية المركزة هناك أفكار معينة يجب على الأقل أن تبقى متوقدة- لأن طموحات التيار المحافظ الجديد لا يتوقف عند التصدي للأفكار. الراديكالية بل هو يريد حوها من الذاكرة وخلق وضع يمكنه من طس بذور هذه الأفكار وهذا هو الانتصار الذي ينشد هذا التيار المحافظ. ولكن أظن أن ذلك صعب التحقيق علمياً. فالمثقفون يقع عليهم مسؤولية الحفاظ على تلك الأفكار حية.

. لغة الراديكاليين .

● هناك شيء اليوم يتعلق بالهوة بين الفكر وما يسمى الهوس بالجسد. هل تعتقد أن المهم لنا أن نمضي أبعد بها عبر مآسي العالم؟

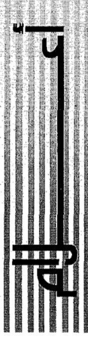
- في أيامنا هذه ، أحد الوجوه المناقضة للجسد المتألم هو الجسد الرياضي: أعني الجسد السليم الخالي من المشاكل. ولو رجعنا إلى الوراء قليلاً، لاكتشفنا بذرة حقيقية في مجال قمع الجسد، لأن إحدى المفارقات العملية الخاصة بالجسد هو أنه يكون في أفضل حالات عمله عندما ننشغل عنه. هناك فكرة تتعلق بالجسد تجعلنا نغفل عنه، ولا ريب في أن الألم حاجز يحول بين الجسد والوعي. وأعتقد أن الراديكاليين يستخدمون في كل عصر من العصور لغة مجازية مختلفة عن العصور الأخرى. في عصرنا هذه العبارات التي يستخدمونها منذ زمن طويل هي :العمل، الإنتاج، والتكاثر وما شابه ذلك. لكني أرى أن كلمة "الخضرة" تشكل منظومة لغوية مختلفة كلياً، تناسب عصر آخر.ولا ينبغي على أهل اليسار أن يشعروا بالحنين إلى تعابيرهم السابقة. عليهم أن يدركوا

أن هناك أموراً جديدة وأشكالاً جديدة، وأن من الأفضل أن يحسنوا استخدام قواهم.

• هل تحاول تحديد خطاب، أسلوب تعبيري، للتحدث عما يحدث اليوم؟

- نعم. ومن السخرية أن جزءاً من هذا الخطاب قديم جداً. أن الذي يجري هو أنه بات من الصعب أن تقول للأجيال مثلاً أن أرسطو هو مناط الحل بالنسبة لجورج بوش. لكن مع ذلك نحن نسعى إلى وصف حل كهذا، أليس كذلك؟ لأن هذا كفيل بأن يجعلهم يرون التاريخ ليس مجرد تراكمات ثقيلة الظل- أي كما قال تروتسكي أننا كراديكاليين قد عشنا دوماً في داخل تراثنا، وأن هناك تراثات أخرى أيضاً تستطيع أن تنير الحاضر بقوة أكبر من قوة الحس المعاصر الخالي من العقل.

زكي مبارك .. من النقد
إلى الحب والمعرفة



بقلم : مصطفى الملطاوي
(مصر)

زكي مبارك.. من النقد إلى الحب والمعرفة

(١٨٩١ - ١٩٥٢)

بقلم : مصطفى الملطاوي
(مصر)

ولد" محمد زكي عبد السلام مبارك" بقرية سنتريس محافظة المنوفية وحين بلغ السابعة عشرة من عمره وفد إلى القاهرة ليلتحق بالأزهر عام ١٩٠٨، وكان أبرز أساتذته الذين أثروا فيه وحببوا إليه دراسة الأدب؛ الشيخ "محمد المهدي" والشيخ " سيد المرصفي" وفي فترة مبكرة من حياته -١٩١٤- كتب في الصحف ومنها جريدة البلاغ، وكان يذيل كتاباته بإمضاء الفتى الأزهري وفي تلك الفترة درس اللغة الفرنسية فأجادها إجادة تامة.. ثم انتسب إلى الجامعة المصرية عام ١٩١٦, وفي عام ١٩١٩ أثار ثائرة رجال الدين بمحاضرة ألقاها عن شاعر الغزل " عمر بن أبي ربيعة" حين قال." إن الحب نفحة من نفحات النبوة".. ثم جمع هذه المحاضرات والتي ألقاها وهو طالب على طلبة كلية الآداب تحت إشراف الدكتور "أحمد ضيف" ونشرها في كتابه الرائد الفذ:

"حب بن أبي ربيعة وشعره" والذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٢٤ فكان بذلك أول من ألف كتاباً عن ابن أبي ربيعة من أدبائنا المعاصرين. وعن هذا الكتاب كتب الدكتور "طه حسين" مقالاً بعنوان.. عمر بن أبي ربيعة زعيم الغزليين.. نشر بجريدة السياسة وأعيد نشره بعد ذلك في كتابه "حديث الأربعاء" الجزء الأول يقول: فرغت من قراءة رسالة صغيرة ولكنها متعة للدكتور زكي مبارك خريج الجامعة المصرية تناول فيها شعر عمر بن أبي ربيعة.. فدرسه من بعض نواحيه درساً حسناً يسرني أن أهنئه عليه وحين أشتعلت ثورة ١٩١٩ وكان زكي مبارك لم يزل طالباً في الجامعة اشترك فيها وذاق آلام الاعتقال شهوراً .. وقد ساهم في إشعال الثورة بالخطب النارية والأشعار الحماسية.. وبعد خروجه من المعتقل عاد مرة أخرى إلى الجامعة في أكتوبر ,١٩٢٠. ونال شهادة الليسانس في العلوم الأدبية والفلسفية عام ١٩٢١ وفي عام ١٩٢٢ بدأ في إعداد دراسته للدكتوراه وكان موضوعها "الأخلاق

عند الغزالي" ونوقشت الرسالة مناقشة علنية عام ١٩٢٤ وقد أثارت هذه الرسالة في حينها جدلاً فكرياً عنيفاً .. إذ تعرض زكي مبارك بالنقد اللاذع لأبي حامد الغزالي وهو من هو في تاريخ الفكر الإسلامي والملقب بحجة الإسلام.. فأنبأت رسالته عن شخصية بحثية لا تهاب الشخوص لأسمائها .. والمحت عما لصاحبها من فكر حي جريء.

وبعد ذلك صمم أن يكمل دراسته وأن يذهب إلى باريس على نفقته الخاصة في عصامية تثير الإعجاب وتدعو إلى الاحترام.. وهناك كتب رسالته الخالدة "النثر الفني في القرن الرابع الهجري" التي قال عنها ستبيد أحجار السربون والجامعة المصرية وسيبقى كتابي النثر الفني.. وما جاوز الحق فيما قال إذ أن هذا الكتاب هو الأول من نوعه في اللغة العربية. فهو أول كتاب صنف عن النثر الغني في القرن الرابع.. فكان على حد تعبيره أول منارة أقيمت لهداية السائرين في غيابات ذلك العهد السحيق. وفضل هذا الكتاب في أنه أول من كشف النقاب عن نشأة النثر الفني في اللغة العربية.. وأول من أرجع الصور الفنية في نثر كتاب الصنعة والزخرف إلى أصول عربية صميمة وكان الباحثون يظنون أنه من أثر اتصال العرب بالفرس واليونان..

وقد قدمت ونوقشت هذه الرسالة باللغة الفرنسية في ٢٥ أبريل عام ١٩٣١ ونال عنها درجة الدكتوراه بدرجة مشرف جداً. وقد قام بعد ذلك بكتابتها باللغة العربية.. وقال في السربون قولته الشجاعة.. "جئت لأصحح أغلاط المستشرقين". ولله در الأديب" محمود تيمور" إذ كتب في مقال له نشر بمجلة الهلال مايو ١٩٦٦ تحت عنوان ذكي مبارك فتى سنتريس يقول .. ولعل زكي مبارك يباين الذين انصرفوا إلى دراسة اللغة الأجنبية وراساتها في أنه لم يطلب بها علماً ولا أدباً وإن اكتسب ما تيسر له من مناهج البحث وطرائق الدرس.. فكأنما كان مبعوثاً إلى فرنسا لأداء مهمة والاضطلاع بخدمة.. هي التعبير عن اعتزازه بأدب العروبة. وحضارتها وإقناع المستشرقين بطول الباع والقدرة على التخريج ما كتبه محمود تيمور يترجم بفهم دقيق ما قصده زكي مبارك بعبارته جئت لأصحح أغلاط المستشرقين. عاد زكي مبارك إلى مصر بعد حصوله على الدكتوراه من جامعة السربون.. وفي عام ١٩٣٧ حصل على الدكتوراه الثالثة وكان موضوع الرسالة" التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق." وكان غرض هذا السفر النفيس إبراز الملامح الأدبية والخلقية للنزعة الصوفية .. وتكلم فيه عن الخصائص التي امتاز بها أدب التصوف من نثر وشعر. وتمثل ذلك في استعراضه لحياة وفكر وأدب كبار المتصوفة في تاريخ التصوف الإسلامي مثل "محيي الدين بن عربي" و "الحلاج" و "عبدالكريم الجيلي" .. وشعراء الصوفية وأبرزهم "ابن الفارض" وعن هذا

الكتاب القيم كتب الأستاذ" أحمد حسن الزيات"مقالاً نشر بمجلة الرسالة مادحاً ومقرظا يقول الحق أن كتاب التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق بناء شامخ الذرى في تاريخ الأدب.. وأقوى ما يروعك منه الجهد والاضطلاع والفهم.. وهذه الخصائص الثلاث ميزة الكتاب الجليل والبحث الجامع ويقول أيضاً.. إذا كان المؤلف قد نجح في إبراز الملامح الأدبية والخلقية للنزعة الصوفية فإنه ننجح كذلك في كشف ناحية من الأدب العربي والفكر الإسلامي كان الأدباء والمؤرخون يمرون عليه معرضين كما يمر السائح الغفلان على منجم الذهب فلا يرى إلا صخوراً أو حجارة. وبعد ذلك سافر زكي مبارك إلى بغداد عام ١٩٣٧ للتدريس بدار المعلمين بعد أن قام بينه وبين طه حسين صدام عنيف نتيجة للانتقادات التي وردت في كتاب النثر الفني لبعض أراء طه حسين.. بعدها قلب طه حسين لزكي مبارك ظهر المَجَنّ.. ورفض تجديد عقده مع الجامعة حين كان طه حسين عميداً لكلية الآداب وقال . لم أستشر في تعينه فلا أستشار في تجديد عقده!! وفي فترة قصيرة في العراق وكانت تسعة أشهر أنجز زكي مبارك خلالها واحداً من مؤلفاته العظيمة وهو "عبقرية الشريف الرضي" والذي تجلت فيه ذاتية زكي مبارك الأدبية على أروع ما تكون. فجاء الكتاب وثبة من وثبات فكره المحلق في عنان السماء وخفقة من خفقات قلبه النابض بعشق تراثنا الأدبي عامة وشعر الشريف الرضي خاصة. والكتاب مجموعة من المحاضرات ألقاها بكلية الحقوق جامعة بغداد.. وزكي مبارك بهذا الكتاب كان أول من وصف شاعراً بالعبقرية وأول من وضع اسم العبقرية عنواناً لكتاب .. والذي بعده سار بعض الكتاب على نهجه في عناوين بعض مؤلفااتهم وكان أبرزهم الأستاذ العقاد في سلسلة العبقريات الإسلامية. وكذلك ألهمته تلك الفترة العراقية مؤلفاته التالية" وحي بغداد" ١٩٣٨" ليلى المريضة في العراق" ١٩٣٩".. ملامح المجتمع العراقي" ١٩٤٢. ولقد كان من الطبيعي أن يخوض زكي مبارك الكثير من المساجلات والمعارك الأدبية والفكرية.. فعصره كان يعج بالأدباء والمفكرين على اختلاف مدارسهم الأدبية وتياراتهم الفكرية مما تمخض عن خوضه لمعارك شرسه ومصادمات عنيفة كان أشرسها ضد طه حسين للأسباب التي تقدم ذكرها.. انظر "كتاب البدائع" لزكي مبارك.. لقد كانت تلك المساجلات والمعارك علامة على ثراء وخصوبة الحياة الثقافية آنذاك.. وعادت على دراسي الأدب خاصة والقراء عامة بالنفع العظيم.. وممن خاض ضدهم المعارك.. العقاد.. المازني.. سلامة موسى.. مصطفى صادق الرافعي.. أحمد أمين وقد طال أمد معركته ضد أحمد أمين وأثمرت فقد نشر أحمد أمين سلسلة مقالات بعنوان" جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي" حمل فيها حملة عنيفة على الأدب

الجاهلي وقيمه ووصفه بأنه أدب معدة يخاطب الحاجات الحسية والمادية، في الإنسان وسحب حكمه هذا على العصرين التاليين للعصر الجاهلي الأموي والعباسي.. وكان في موقفه هذا متأثراً بآراء المستشرقين فوقف زكي مبارك في وجه تلك النزعة ونشر مجموعة مقالات في مجلة الرسالة عام ١٩٣٩ تحت عنوان" جناية أحمد أمين على الأدب العربي"ولم يكن ذلك بغريب على زكي مبارك الذي نذر حياته وكرس قلمه لتمجيد تراث الأدب العربي معلياً من شأنه ومدافعاً منافحاً عنه ضد كل من يحاول التهوين من شأنه.. وكيف لا .. وقد تغنى زكي مبارك بأمجاد تراث الأدب العربي وكان يراه آيات من الأدب الرفيع والفن البديع.. يفوق في جماله وروعته عيون الأدب الأوربي.. أولم يدفعه إيمانه العميق وعشقه لتراثنا الأدبي لأن يؤلف كتابه "ليلى المريضة في العراق" وهو قطعة من الأدب الرفيع في الحب والجمال حين شعر بالغيرة من أن راسين شاعر فرنسا العظيم.. أعظم من كتب في الحب.

وعلى أثر تلك المعارك ومنها معركته ضد توفيق الحكيم أطلق الزيات على زكي مبارك لقب الملاكم الأدبي في حياتنا الثقافية أو الحق إن زكي مبارك لم يكن يقصد إثارة المعارك لذاتها بقدر ما كان يدافع عما يراه حقاً.. وكان دائماً ما يردد عبارة حكيم العرب أكثم بن صيفي قول الحق لم يدع لي صديقاً!! وكان رحمه الله يشعر بالغبن والظلم من أنه لم يقدر حق قدره من معاصريه.. لذا كان يعاني من مرارة الإجحاف ويبدو أن هذا قدره حياً وميتاً فكان يقول.. يئست من إنصاف الناس فكيف لا أنصف نفسي؟! ومن هنا أخذ عليه أدباء عصره كونه دائم الحديث عن نفسه في مؤلفاته ما حدا بالعقاد والمازني قوليهما بأن زكي مبارك وهو يكتب لا يستطيع أن ينسى أو يستغني عن زكي مبارك.

وجدير بالذكر أن هناك معركة أخرى خاضها زكي مبارك ضد رجال الفقه لا تقل إن لم تزدد ضراوة عن معاركه الأخريات ألا وهي معركة.. كتاب "الأم" المنسوب للإمام الشافعي فقد اجتهد ما وسعه الجهد ليثبت أن كتاب الأم ليس للشافعي وإنما للإمام البويطي بتصرف من الربيع بن سليمان الجزي ..وصدر هذا البحث عام ١٩٣٤ بعنوان ".. كتاب الأم إصلاح أشنع خطأ في تاريخ التشريع الإسلامي" ومن مآثر زكي مبارك والتي هي نتيجة طبيعة لانتمائه العظيم لعروبته ولتراث الأدب العربي دفاعه المجيد عن اللغة العربية حمايتها ممن في قلوبهم مرض .. فكان رائداً في صرخته تلك والتي أطلقها من خلال كتابه الخطير "اللغة والدين والتقاليد" ١٩٣٦ والذي تبدى فيه وجه زكي مبارك المفكر الإصلاحي. فاللغة عند زكي مبارك من مقومات الاستقلال ولن يتأتى إصلاح اللغة إلا عن طريق التعليم فكان يرى ضرورة تعريب العلوم في الكليات



مثل الطب والهندسة والعلوم وكان يرى أن ذلك يخلق فينا قوى جديدة ويدفعنا إلى الترجمة والتأليف وكان يتعجب كيف ندعي شرف الاستقلال ولا يستطيع رجل من علمائنا أن يكتفي في أي بحث بالمصادر العربية؟ ودعوة زكي مبارك هذه لم تزال قائمة حتى يومنا هذا ويتردد صداها من حين لآخر في محافلنا العلمية والثقافية ونحن نشايع زكي مبارك على رأيه خاصة واللغة العربية في أيامنا هذه تعاني الهزال والضعف وأيضاً لأننا نتصدى لمحاولات محو هويتنا الثقافية وهذا من أهداف ما يسمى بالعولمة فكيف يتحقق ذلك للمغرضين إلا عن طريق تحطيم اللغة العربية؟ والحق أن الأمة التي تحتقر لغتها إنما تحتقر ذاتها فهل من مجيب؟.. وكذلك برز زكي مبارك في عصره بكثرة مؤلفاته عن الحب والعشق والجمال والتغنى بقصص المحبين وأشعارهم في تراثنا الأدبي وإنما لم يكن بذلك من دعاة الإباحية أو الابتذال في الحب بل كان العكس تماماً فقد تناول في مؤلفاته الكثير من شعراء الحب العذري مثل مجنون ليلى وجمل بثينة والعباس بن الأحنف وابن الدمينه وكثير عزة وغيرهم وذلك في مؤلفاته الرائعة "مدامع العشاق" ١٩٢٣ و"العشاق الثلاثة" ١٩٤٤- وكتاب آخر بعنوان " مجنون سعاد" هو مجموعة رسائل غرامية نشرها بمجلة الصباح تحت اسم مستعار هو بديع الزمان وكانت هذه الرسائل تعبيراً عن تجربة خاصة عاشها أديبنا وقد تم نشر هذه الرسائل في كتاب طبعة أولى عام ١٩٧٧, ولزكي مبارك فلسفته في الحب التي نتبين ملامحها من خلال مؤلفاته، ففي كتاب التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ربط بين الحب والتصوف وقال إن الصادقين في الحب متصوفة ولكن بشرط أن يكون من الموحدين في الحب أي ممن وقف قلبهم عند هوى واحد فمجنون ليلى عنده متصوف والعباس بن الأحنف وكذلك ابن الدمينة ويقول زكي مبارك في كتابه الفاتن "العشاق الثلاثة" مؤكداً على ضرورة الحب في حياة الإنسان ليست الدنيا جميعها مضاربات أسواق وميادين حروب والأمم الشقية هي التي لا ترى الدنيا إلا أسواق مال وميادين حروب ويقول في تزكية الحب العذري الحب العذري حقيقة من الحقائق وليس فرضاً من الفروض ولا يرتاب فيه إلا الذين ضاقت منادح أهوائهم فلم يجروا إلا في ميدان الحسن المبذول أولئك قوم يمشون في دنيا الحب مشية المقيد في الوحل فلا يتعالون إلى فكرة سامية ولا يتساموا إلى مقصد رفيع.. ويقول في موضوع آخر من نفس الكتاب هل يمكن أن يفتخر العذريون بالعفاف وهو في شرعة الفحول خيبة لو لم يكن ذلك العفاف علامة قوة عارمة فسيطرة الرجل على المرأة سيطرة حسية ليست من المطالب العليا لأنها مبذولة بأرخص الأثمان في عالم الحيوان لذلك فإن أشعار المجون لم تقابل في أي جيل ولا في أي أرض بغير الاستخفاف وهذا هو ديدن زكي مبارك في كل

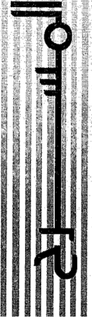
ما كتب من نثر وشعر يتغنى بالحب العذري والغزل العفيف وكما في دواوينه الشعرية"ألحان الخلود" و"أطياف الخيال"و "أحلام الحب" ولزكي مبارك مؤلفات غير التي ذكرنا تشهد له بعشقه وتمكنه من تراثنا الأبدي" الموازنة بين الشعراء" ١٩٣٤".. المدائح النبوية في الأدب العربي" ١٩٣٦ ومؤلفات أخرى كان فيها مثالاً للأديب المهموم بقضايا عصره الفكرية والأدبية مثل "البدائع" ١٩٣٥ و "اللغة والدين والتقاليد" والذي سبقت الإشارة إليه و"الأسمار والأحاديث". ١٩٤٠ وكذلك كتب زكي مبارك السيرة الذاتية في كتابه ذكريات باريس ١٩٣١ بالإضافة إلى مؤلفه النادر في شكله وموضوعه إذ كتبه على شكل حوار" بين آدم وحواء" وقد جمعت مقالات عديدة ونشرت بعد وفاته منها "أحمد شوقي" ١٩٧٧ "زكي مبارك" ناقداً ١٩٧٧ "حافظ إبراهيم" ١٩٧٨ جناية أحمد أمين على الأدب العربي" ,١٩٧٨.

الحديث ذو شجون ١٩٨٠ "زكي مبارك ونقد الشعر" ١٩٨٦ ومما يجدر الإشارة إليه أنه من أهم خصائص أدب زكي مبارك الذاتية والتي عنها يقول: إن الذاتية الأدبية هي أن تكون أنت فيما تكتب وفيما تقول بحيث يشعر من يقرأ لك أو يستمع إليك أنك تنقل عن قلبك وضميرك وأن لك خصائص ذاتية لا ينازعك فيا سواك. وكان زكي مبارك يعتز بذاتيته أيما اعتزاز يقول.. أنا أؤمن بأنه لا يمكن لأحد أن يكون أكتب مني إلا إذا استطاع أن يكون أصدق مني.. والحقيقة أن زكي مبارك في كل عبارة بل وكل كلمة سطرها يراعه الوثاب كان صورة لنفسه الصادقة ولروحه الفنانة المتمردة.. أما عن أسلوب زكي مبارك فهو بحق فريد في نوعه إذ تشعر وأنت تقرأ له أنك جالس في حضرة صديق حميم يهمس في أذنيك بأرق الأنغام وأعذب الألحان فكان لا يميل البته إلى التقعير أو الخطابة بل جاء أسلوبه جامعاً بين الرصانة والعذوبة والرشاقة فاستحق بذلك اللقب الذي خلعته عليه مجلة الصباح ألا وهو "أمير البيان"..

كذلك لم يكن ليفوت زكي مبارك وهو العاشق لتراثنا الأدبي ان يخوض في مجال التحقيق التراثي فقام بتحقيق كتاب"الكامل" للمبرد" الجزء الأول و كتاب" زهر الآداب" لأبي إسحاق الحصري و شرح " الرسالة العذراء" "لابن المدبر".



الكوميديا ..
رغبة "الإنسان الضاحك" بالتغيير



بقلم : د. نيرمين الحوطي
(الكويت)

الكوميديا ..
رغبة "الإنسان الضاحك" بالتغيير

بقلم : د. نيرمين الحوطي
(الكويت)

• من صفات الشخصية الكوميدية إبراز عيوب أو نقص في تركيبتها ولكنه نقص لا يشوه صورة الإنسان .

• موليير هو صانع الفن الكوميدي الحقيقي في فرنسا وكل أوروبا ولم تقم الكوميديا في الوطن العربي إلا من خلال ترجمات لمسرحياته .

يعرف أرسطو في كتاب "فن الشعر" الكوميديا بأنها "محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء، إذ أن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح، فقوامها نوع من أنواع النقص أو القبح ليس مؤلماً ولا هداماً، فالقناع الكوميدي قبيح مشوه، ولكنه لا ينطوي على ألم".

وقبل أن نتعرض لمقومات الكوميديا كفن له أساليبه .. ووظائفه .. يجدر بنا أن نبحث عن أصله في الدراما القديمة .. ولكن لنا تعقيب قبل أن نثبت ذلك تاريخياً .. فإن الكوميديا بشكلها المتعارف عليه قد عرفه الإنسان الأول حينما لجأ إلى محاكاة رحلات الصيد أمام جماعة من المشاهدين وأخذ يقص عليهم كيف تم له الحصول على فريسته والتي لم تكن بالأمر السهل بل أنه لكي يحصل عليها كان عليه أن يأتي بحيل شتى ومنها حركات أشبه بالكوميديا دون أن يعرف ذلك .. ولكنها كانت حركات عفوية.

نعود إلى موضوعنا ونقول أن الكوميديا حينما تعرف عليها الفنان في الدراما القديمة الإغريقية لم تكن تعني فناً بعينه .. بل كانت عبارة عن حركات متنوعة متباينة ومتغايرة أتى بها أفراد في احتفالات تسلية وطقوسية وكانت خليطاً عجيباً ولم يكن لها صورة محددة بل تمازجت فيها الحركات غير المنتظمة والتي أتت بأشكال تبعث على الضحك.

وقد عرفت هذه الحركات قديماً باسم كوموس Comus أتكا .. وهو طقس شعبي كان فيه مجموعة من المهرجين العابثين ينتظمون في مواكب ويرددون الأغاني التي كانت منتشرة ولكن لم نعرف اسم مؤلفها

وهي تتعلق بالإشادة بالإله ديونسوس، وقد عدلت تلك الكلمة في اللغات الأوروبية باسم Comedy وقد لبست فيها الجوقة ملابس حيوانات وطيور.

على أن تلك العروض العشوائية ما لبثت أن قننت على شكل مسرحية لها حدودها وعرفت باسم المسرحية الساتيرية والتي كانت تقدم مع الثلاثيات التراجيدية كنوع من التسلية بعد عرض مأساوي.

ثم تستقل عن التراجيديا أو العروض الثلاثية ويصبح لها كاتب محترف متخصص وكان أرستوفانيس والذي استقل بالكوميديا كفن له أصوله وله مميزاته وله أهدافه وله أشكاله.

وقد اعتمدت الكوميديا عند أرستوفانيس على خطوط خالف فيها قواعد المسرح الكلاسيكي القديم وذلك حينما لجأ إلى إغفال الوحدات الثلاث في المسرحية الكوميدية .. كذلك نزل بالشخصيات من مكان العظمة إلى أدنى مرتبة إلى الحضيض حتى أن الكوميديا عنده جعلت خادم الإلة باخوس في مسرحية الضفادع من أهم شخصياتها .. كذلك النزول باللغة الشعرية الشاعرية إلى الإسفاف وهي ظاهرة عامة لكل ملاهي هذه الفترة عند أرستوفانيس، كذلك فقد أهملت مسألة القدرية تماماً واستعاضت عنها بسلطان المنطق والعقل .. وقد تطرقت تلك الكوميديا في موضوعاتها إلى نقد الحياة عن طريق التصوير الكاريكاتيري.

على أن كوميديا الرومان اختلفت عن كوميديا الإغريق في أنها حرصت على الوحدات وبالأخص وحدتي المكان والزمان حرصاً شديداً .. وفيما عدا ذلك اتبع الرومان نفس المنهج اليوناني.

وقد لجأ الإخراج في المسرحية الكوميدية على إبراز المحسوسات على المسرح لكي يزيد من الجرعة الكوميدية مثل الأزياء التي كانت خشنة هزلية بمعنى الإسراف البين في ضيق الملابس وخصوصاً عند الأفخاذ .. الأقنعة مبالغ في حجمها الكبير، وقد خلف أرستوفانيس حوالي أحدى عشر مسرحية كوميدية حفلت بالإشارات غير الدمثة والأجزاء البذيئة.

وقد أعقب بعض الكتاب الكوميديين بعد أرستوفانيس منهم فيلمون، ديفيلوس، بوسيديبوس .. وغيرهم، وعلى رأسهم ميناندر الذي ارتقى بفن الكوميديا عما كان عليه سابقاً وغير مفهومه ومدلوله وحلت الابتسامة محل الضحك الصاخب وشطحات الخيال .. وأدخل موضوعات جديدة على فن الكوميديا مثل موضوع الحب والميل بالهزل إلى نوع جديد سميت بالملاهي المحزنة وذلك لأنه تأثر بالكاتب التراجيدي بوريبيدز والذي لم يؤمن به إطلاقاً أرستوفانيس بل كان يهاجمه على طول الخط الكوميدي حتى أنه ينشأ له محاكمة علنية في مسرحية الضفادع.

لقد انتقلت الكوميديا في عهد ميناندر من مرحلة البطولة إلى المرحلة الواقعية من المثالية إلى



العادية من المرحلة المتزمتة إلى العاطفة والمأساة وقد كانت مسرحية هيلين نموذجاً لكل هذه السمات.

ثم ننتقل إلى عصر آخر وكاتب ترك بصماته في تاريخ الكوميديا وهو بلوتس الذي كتب للمسرح الروماني كوميديات جمعت بين أسلوب ميناندر وبعض عادات أرستوفانيس فجاء أسلوبه مشوش للحوار العادي وشخصياته نماذج بشرية مرسومة بصورة تقريبية وأهمها "الرقيق المضحك" وهو شخص متآمر نشيط الحركة وقح .. يتدخل دائماً فيما لا يعنيه مما يجلب له الضرب بالسوط وكان هو الروح الكوميدية المحركة لكل ملاهي بلوتس العشرين .. وكانت المسرحية عند بلوتس لها شروط وهي "قصة رومانسية عاطفية بها لمسة تهم القلب .. وومضة فكرية عابرة .. مؤامرات كثيرة .. حركات هزلية" .. وقد امتازت المسرحية في ذلك الوقت برفض عنصر المفاجأة تماماً .. وقد كان ثمة كاتب آخر ولكنه يختلف عن بلوتس .. وهو تيرنس والذي أتى بكوميديا من نوع آخر أقرب إلى أسلوب ميناندر في أنه لا ينبغي من المسرحية الكوميدية إلا الابتسامة وبحساب حتى أن قيصر آنذاك يطلق عليه اسم نصف ميناندر فكان على العكس في أسلوبه وبلوتس.

وإذا كانت الكنيسة قد حرمت فن المسرح بشقيه وبخاصة الكوميدي الذي وصف بالمجون والمسخرة لما أتى من أفعال خارجة لا يحث عليها الدين المسيحي آنذاك إلا أن المسرح هو المسرح .. وكما ولد من خلال العبادات للآلهة في القرن الخامس قبل الميلاد .. ومات من خلال الكنيسة .. يولد مرة أخرى في أحضان الدين ولكن بمسميات مختلفة منها مسرحيات الأخلاق والأسرار والخوارق .. وغيرها والتي نبعت من الديانة المسيحية .. وكما بدأت التراجيديا الإغريقية تبعتها الكوميديا .. فإن المسرح هو المسرح أيضاً حيث يبدأ الشكل الجادي أولا ثم يعقبه الشكل الكوميدي ولكن يختلف عند بدايته .. فتسمى بالروايات الهزلية .. الفواصل التي ظهرت في أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة وقد ظهرت في ألمانيا ومن أشهر عروضها مسرحية "الطالب المتسلل من الفردوس" .. ثم انتشر هذا الشكل في فرنسا وانجلترا ومن أشهر هذه المسرحيات في فرنسا "بيير باتيلان ١٤٦٩" وفي انجلترا تمثيلية "قيس وفتاة" ويعد الكاتب الإنجليزي "جون هيود" وهو أول كاتب ملهاة إنجليزي كتب ما يقرب من عشر مسرحيات في أوائل القرن السادس عشر وأشهرها "البيهات الأربعة" بمعنى أربع شخصيات مسماة بأسماء مجرورة تبدأ بحرف الباء .. "المحبوب غير المحب .. المحب غير المحبوب .. غير المحب وغير المحبوب .. المحب المحبوب".

ثم تأخذ الكوميديا ثوباً جديداً في إيطاليا وكانت المتغيرات في أوروبا قد أثمرت النهضة أو البعض والتي عملت على التطور في كل شيء ومنها الفنون بصفة عامة وكان



للمسرح نصيب في ذلك تولدت من أفكار جديدة في السياسة والدين والفن .. وقد تأثر المسرح الكوميدي بكوميديات بلوتس وتيرنس والتي احتفظت بحيوية الملهاة الرومانية في بادئ الأمر والتي أيضاً سرعان ما تختفي، ومن كتاب الكوميديا في إيطاليا في ذلك الوقت نذكر "أريستو" ومسرحية "العلبة ١٥٠٨" وكانت نثراً .. ثم أعيد كتابتها شعراً عام ١٥٢٩, ثم الكاتب "ماكيافيللي" ومن مسرحياته "ماندراجولا ١٥٠٦" حيث أكثر حيل وروح الملهاة أصبح ينمو ويتسع نطاقها بسرعة في إيطاليا وتعدد كتاب الكوميديا وتعددت المسرحيات الكوميدية وينطلق المسرح الكوميدي في بلدان أوروبا يقدم وجهات النظر ويعالج بعض السلبيات ويعمل غالباً على بث المرح والضحك.

وتنتقل الكوميديا إلى شكل آخر في إيطاليا .. هذا الشكل هو كوميديا الفن أو "الكوميديا دي لارتي"، وفي بداية القرن السابع عشر ومن خلال مسرحية "أركاديا المسحورة" والعروض التي كانت تقام في بلاط الأمراء والحوارات المرتجلة البعيدة عن التسجيل والتي أعطت للممثل الحرية المطلقة في أن يأتي بألفاظ وليدة اللحظة ولكن في حدود سيناريو متفق عليه .. حتى أنه لم يثبت أنه تطابقت حفلتان من حيث الحوار ولكن من حيث السيناريو فهو ثابت .. وكانت الشخصية النمط من مميزات هذا الشكل من المسرح الكوميدي "بنطلون تاجر البندقية .. الدكتور عالم من بدوا .. الكابيتانو وهو جندي فخور .. الزايد وهو الخادم أو المهرج" وهذه الأنماط كانت تعرف من أزيائهم المسرحية وكان على كل شخصية أو نمط أن يعد الكم الهائل من الألفاظ التي تناسبه.

وقد انتقلت هذه الكوميديا من خلال فرق متجولة إيطالية لبث هذا الشكل في فرنسا وبقية الدول الأوروبية الأخرى والتي لاقت فيها إقبالاً من الجماهير ونجاحاً في العروض التي قدمتها .. وكان لانتقال هذا الشكل الفني في بلدان أوروبا أن قام الفنان بتعديل أسماء الأنماط التي ولدت في إيطاليا كمناخ فني محلي .. حيث خلقت أنماطاً بمسميات تناسب الدول الأخرى، فمثلاً في ألمانيا يبتكر نمط "هنفرست" ثم في فرنسا نجد النمط "بييرو" المسكين .. وفي إنجلترا يتطور النمط "بونشينللا" إلى "بنش" .. وقد سيطر ذلك الشكل الكوميدي على المسرح قرابة مائتي عام وللأسف لم تسجل الأعداد الهائلة من المسرحيات التي عرضت سواء في إيطاليا أو بقية الدول الأوروبية، وقد تأثر المسرح بهذا الشكل الذي أنعش الحركة الفنية بصفة عامة، ورغم ذلك فإن هذا الشكل لم يستطع أن يمنح البشرية بمسرحية خالدة، ولكنه أنشأ صورة المسرح التي لم تزل باقية حتى اليوم وهذه بالطبع مفارقة عجيبة.

غير أن الكوميديا تتخذ شكلاً جديداً في النصف الثاني من القرن السابع عشر على يد "موليير" الذي



تأثر جداً بالشكل الإيطالي "كوميديا الفن" وأخذ منها الكثير وطور عليها وسجل كوميدياته وهذا هو الجديد في عالم الكوميديا، واتخذ من الواقع المعاش "مكاناً وزماناً" أي الدافع الفرنسي والزمن الحاضر آنذاك والقضية التي تهم وتمس جماهير الشعب .. اتخذ من كل هذه الأمور مسرحه ومسرحياته فهي كوميديا تصور الواقع الإنساني بكل ما يتميز به من رذائل وعيو

وقد وصلت الكوميديا في عصر موليير إلى أوج مجدها واستطاع الكاتب أن يوظف مفارقاته لأكثر من هدف "الانسجام والواقع" ولعب بهذا التعريف في أكثر من اتجاه تولد عنه كوميديا موقف ولفظ وحركة.

وكوميديا موليير في حد ذاتها مدرسة وغنية عن أن تعرف .. وقد لجأ الكاتب إلى كل الوسائل المتاحة في عصره واستلهم كل ما في الواقع من مضحكات وطعم مسرحياته بها مع الاحتفاظ بالقضية الأساسية التي هي أصل المسرحية.

وقد تميزت كوميديا موليير أيضاً بالتعالي في بناء الشخصية المسرحية ووصل بها إلى امتصاص مشاكل الحياة الصارمة بكل ما تسبب من آلام وكانت النتيجة الحتمية من وراء ذلك أنها أي الكوميديا جاءت قادرة على الإضحاك والعبقرية.

إن موليير هو خالق الفن الكوميدي الحقيقي في فرنسا وبقية الدول الأوروبية التي تأثرت به وما زالت كوميدياته باقية حتى ذلك التاريخ .. ولم تقم الكوميديا في الوطن العربي إلا من خلال ترجمات لمسرحياته.

وقد كتب موليير حوالي ثلاثين مسرحية كوميدية وعلى قمتها "البخيل" ونجح في تناول قضاياه بجرأة لم يسبقه أحد .. فالعيوب والرذائل التي تصدى لها كانت منتشرة في عصره .. ولكنه يحللها تحليلاً يجعل من شخصياته نماذج بشرية خالدة .. لقد تغلغل في النفس البشرية .. ووصل إلى غور قلب الإنسان في كل زمان وكل مكان حتى أن أحد النقاد يقول عن فنه "إن وجه موليير وإنتاجه يظهران في القرن السابع عشر ثم يخرجان منه .. وأن فكره يتخطى كل الحدود لأنه عالمي" .. إن موليير لا يتبع أي شعب من الشعوب .. إنه عبقرية الكوميديا على الإطلاق .. وقد لاقت الكوميديا بذلك في عصر موليير نشاطاً ونجاحات سجلها التاريخ الفني والمسرحي والكوميدي على وجه الخصوص.

وإذا كانت الكوميديا قد سجلها التاريخ من خلال ذلك الكاتب العبقري الفرنسي فإن فرنسا أيضاً تحتفظ بهذا اللقب خلال القرن الذي يليه "القرن الثامن عشر" والكتاب كثيرون .. ولكن "بومارشيه" أحد فرسان الكوميديا في فرنسا والعالم يسجل لهذا الشكل نصراً كبيراً ليس في فرنسا فحسب .. ولكن في أوروبا قاطبة بل في العالم أجمع .. وقد اتخذت الكوميديا في القرن الثامن عشر لوناً مختلفاً عما سبقه إبان عصر موليير .. فقد سيطر التغير الاجتماعي في فرنسا

على أن يتناول الكاتب قضية ساخنة "قضية الساعة" والتي أثارها بومارشيه من خلال شخصية نمطية وهي "فيجارو" وكانت مسرحية زواج فيجارو قمة الثورية من خلال كوميديا الموقف واللفظ والشكل حتى أنها كانت أحد أسباب قيام الثورة الفرنسية التي غيرت وجه التاريخ في العالم كله.

إذن فهذا الشكل من المسرح لم تكن وظيفته تطهير النفوس والخوف من المصير الذي تسعى إليه التراجيديا .. ولكن ذلك الشكل بالإضافة إلى أنه ينقي النفس من الشر الذي يسعى في الأرض .. ويضحك الإنسان ليسعده لأننا كبشر نضحك على الأشخاص ومنهم في نفس الوقت وذلك لما أصابهم من تحول أخرجهم عن طبيعتهم العادية المألوفة لنا .. وهذا كله من وظيفة الفن الكوميدي .. نقول أن الكوميديا في هذا الموقف قد تجاوزت تلك الوظائف التي نسأت من أجلها وأصبحت سلاحاً في تغيير نظام الحكم .. وقد أصبحت الكوميديا تتصف بالجدية وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنقد الاجتماعي في الحياة الواقعية .. حتى أن كتاب التراجيديا يميلون إلى إضافات كوميدية في مسرحياتهم لكي تشبع في المساهد روح الاسترخاء من عناء هول المأساة .. وكان قد سبقهم بالطبع إلى ذلك شكسبير نفسه في أعمال وصفت بأنها تراجيكوميدي .. ولكننا الآن نتعرض للشكل الكوميدي الخالص.

ولأن الحياة بطبيعتها لم تشتمل على جزئيات تراجيدية وأخرى كوميدية ولكن الشكلين امتزجا في تلك الحياة .. فقد لجأ كتاب التراجيديا والكوميديا في نفس الوقت بإضافة جزئية إلى الشكل المراد إخراجه.

إذن فإن الكوميديا بعد القرن الثامن عشر أصبحت تحمل شكلاً هزلياً وداخله جزئية دامعة .. حتى أن بعض كتاب القرن التاسع عشر يلجئون إلى ذلك الشكل بطريقة واضحة .. فنجد تشيكوف في روسيا وبرنارد شو في إنجلترا يتخذون الشكل وهو "الكوميديا الدامعة" لكي يجسدوا من خلالها الواقع بأبعاده الثلاثة .. ومن بعده بيرانديللو وأوسكار وايلد فأونيل وغيرهم حتى أصبحت تلك الكوميديا جامعة لشطر كامل من الحياة الواقعية دون فصل النوع.

وكانت الثورة الصناعية والتقدم العلمي والنظريات التكنولوجية كل هذه العوامل كان للفن أن يواكب مسيرتها .. فأصبحت الكوميديا توظف في الأغلب الأعم لإضحاك البشر تنفيساً عن همومهم التي زادت بزيادة إيقاع الطبيعة الذي حركه الإنسان بوسائله المختلفة.

ويشهد القرن العشرين كوميديات متولدة من روح العصر بكل ما يحوي من تناقضات ومآسي ناتجة من صراع الإنسان مع الآلة التي هددت كيانه في الوجود .. وأضيفت إلى مادة الكوميديا النظريات الحديثة التي استلهمها فلاسفة العصر سواء العبث أو الوجودية أو الصمت .. كل هذه

الأشكال تخـرجت من طيـات كوميديات تناسب الأحداث وتناسب البشر وتقدم لهم جرعات مسكنة وفي نفس الوقت مهدئة للنفس التي حملت هموم التقدم السريع.

وإذا كانت هذه إحدى وظائف الكوميديا .. أو لنقل أهمها .. إذن فلنتطرق لمصدر هذه المادة سواء الموقف أو البشر أنفسهم .. وفي ذلك يقول برجسون أننا لا نضحك على الشخص الذي نشعر نحوه بالعطف أو الشفقة .. ومن هنا فإن المادة الكوميدية لابد أن تبحث عن الشخص الذي لا تتوافر فيه هذه الصفات لأنها بالأجدر صفات تتفق مع الشكل التراجيدي .. إذن فاختيار الشخصية يقع عليه عبء نجاحها .. إن الموقف الكوميدي يقتضي نوعاً من التخدير المؤقت للقلب .. فهو يهيب بالعقل لا أكثر ولا أقل .. وهذا منطلق الكوميديا الصحيحة حيث أنها تعمل على التغيير .. وهو لا يتم من خلال العاطفة .. بل يتعامل مع العقل مباشرة وهذا عنصر هام من عناصر أو مقومات الكوميديا الجيدة .. والحكمة الدرامية تقول "الحياة مأساة في نظر من يشعرون .. ومهزلة في نظر من يفكرون" .. وهذا هو ملخص الدراما بشكليها .. وما يهمنا هنا هو الشكل الكوميدي وهذا الشكل له مقومات أيضاً .. فالسؤال هنا كيف تخلق الكوميديا .. والرد ببساطة شديدة .. أن الكوميديا تتشكل بعدة مظاهر .. منها على سبيل المثال "التكرار" الذي غالباً ما ينبي عليه الكاتب الأساس الكوميدي .. "تكرار حركة .. تكرار لفظ محدد" .. وقد لجأ كتابنا في الوطن العربي إلى ذلك الأسلوب سواء في المسرح أو السينما .. كذلك من مظاهر خلق الشكل الكوميدي اللجوء إلى الشخصية التي تفتقر إلى القدرة على الخلق أوالتكيف .. بمعنى أنها شخصية جامدة تتحرك في دائرة ضيقة ولا تستطيع الخروج منها .. الأمر الذي يجعل المشاهد متعاطفاً قبل هذه الشخصية ومن ثم فهو يفكر في تكوينها ولابد أن يرفض منطقها وهذا هو لب التغيير.

كذلك فإن من صفات الشخصية الكوميدية إبراز عيب أو نقص في تركيبها ولكنه نقص لا يشوه صورة الإنسان .. بمعنى إنسان يتصف بالأمانة التامة .. ومع ذلك فهو غير اجتماعي .. ومن هنا يمكن أن تتولد الكوميديا من ذلك العيب بالإضافة إلى ذلك العمل على عدم اندماج المشاهد في المواقف .. لأن طبيعة الموقف الكوميدي تصرف المشاهد عن الاندماج فيه حيث أنه بعيد الاحتمال تماماً إذا ما قيس بمعايير الحياة الواقعية لاسيما حين تتحول إلى هزل مقصود لذاته وخيال غير واقعي .. حيث أنها "أي الكوميديا" تزخر بالمصادفات المفرطة فهي بعيدة كل البعد عن العالم الذي يأخذ فيه الأمور مأخذ الجد .. أيضاً بأن الكوميديا كشكل لا يعترف أبداً بالوحدة المحكمة للعقدة كما في التراجيديا .. فبناء المسرحية الكوميدية مفككاً بمعنى أنه يقوم على مجموعة متعاقبة من المآزق لا

يوجد بينها رابط داخلي محكم .. أيضاً فهي تفتقر إلى التوتر البنائي بمعنى أن الصراع فيها غير واضح بل هو صراع يؤدي إلى مزيد من الضحك والسخرية .. وهذه الحالة توجه للمشاهد المتصف بالهدوء بعيداً عن عصبية المعايشة .. فهو يعيش مع الكوميديا كما ذكرنا بعقله وليس بقلبه أو بعاطفته .. ولذلك فالمشاهد يستجيب سريعاً لما يشاهده وهذا يولد عنده الضحك الذي هو عملية كيميائية مركبة .. صنيع فسيولوجي مادي يتصل بانتقال الشعور انتقالاً مفاجئاً من الأعصاب إلى العضلات وهو أيضاً "أي الضحك" ناتج نفسي ينشأ من إفراغ التعب الذي يصيب الإنسان في الحياة .. وهو في كل الأحوال إحساس ينتقل وشعور يطفو بواسطة العقل ليكون ضحكاً من خلال الفم والأسنان .. وهو نفس الشيء إذا ما كان مصدره العين حين تدمع فهو شعور أيضاً ويمر بنفس المراحل التي ذكرناها ولكن من خلال العاطفة أو القلب .. فالإحساس يترجم حسب تعامل العضو الجسدي معه.

إذن فالكوميديا مصدرها الكلمة .. الموقف .. الحركة .. تؤدي إلى شعور مصدره العقل .. يتولد منه ظاهرة الضحك .. مصدره الفم والأسنان "الإنسان الضاحك" .. هدفه التغيير بواسطة رفض تام للشخصية الكوميدية التي وظفت لكي تجسد عيباً أو نقصاً ليس بالضروري خُلقي أو خَلقي .. ولكنه يمكن أن يكون عيب اجتماعي .. على أنه لا مكان للتعاطف في تقدير الكوميديا.

على أن البعض يرى أن الضحك في الكوميديا يصل بالإنسان بأنه لا يعبأ بقيم المجتمع .. ولا يؤنب الشخصية الهزلية .. وإنما يرى ضعف الشخصية الكوميدية وحمقها ويستمتع بإحساس سار بتفوقه عليها .. فهو يشعر بمجد مفاجئ يعبر عن نفسه في هذه الأثناء بالضحك لأنه شعر بالفخر إذا ما قاس شخصيته بالشخصية التي تعرض أمامه .. وهذا هو مفهوم التغيير.

والكوميديا أيضاً لها عدة أشكال يمكن أن تتعرض لها .. مثلاً فإن الكاريكاتير شكلاً من هذه الكوميديا .. وهو هنا يمكن أن يكون بديلاً عن اللفظ أو مختزلاً له حينما يجسد الشكل الكاريكاتيري فهو يعني شيئاً .. أو يوصل معرفة أو مفهوماً .. وهو واضح تماماً في مسرح العبث وقد تعداه .. وهو أيضاً قد أعطى الفنان القدرة على رؤية النزعة الكامنة في النفس البشرية وإخراجها إلى السطح .. فهو فن لا يتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة في إحدى قسمات الوجه أو الجسم مثلاً، ولكنه يدرك معنى إحدى القسمات فيخرجه إلى السطح عن طريق التكبير .. أي أنه لا يعارض الطبيعة .. بل يتتبع خطوطها فيكبر بعضها ويصغر بعضها تبعاً للنظرة الفلسفية .. بحيث يحطم التوافق الظاهري بين الملامح ليبرز الخلل الكامن .. وهذا تماماً ما حققه الكاتب في المسرح الكوميدي حينما يلجأ إلى رسم إحدى شخصياته الكوميدية فهو يعي ذلك تماماً فهو

يجسد في تلك الشخصية صفة .. أو مقولة .. أو حركة .. أو عادة .. ويقوم بتكبيرها لكي تسيطر على الجو النفسي للمسرحية وتكون بؤرة الشعور لدى المشاهد .. وما الأقنعة اليونانية إلا شكلاً من أشكال الكاريكاتير .. وفي عصر النهضة قد رأى شكلاً كهذا في دراما بن جونسون "وديكنز وموليير" في كوميديا الطباع .. هذه كوميديا نابعة من شخصيات كاريكاتيرية .. بالإضافة إلى أن ذلك الشكل قد وظف أيضاً للمواقف نفسها التي تحكمها علاقات كاريكاتيرية كما في مسرح صلاح عبد الصبور وفي مسرحية "مسافر ليل" والتي نتجت بين الراكب في قطار الليل وبين موظف التذاكر وما تشكل عنه من موقف كاريكاتيري عندما يتنازل الموظف عن مزاعمه.

ثم أن الكوميديا تشتمل فيما تشتمل عليه من خلال التورية الدرامية والتي تتولد من المتناقضات "الظاهر والباطن .. والمعلوم والمجهول" وهي هنا يمكن أن تقترب من المفارقة الدرامية .. أو التورية الدرامية الساخرة وهي تعتمد على عنصري المفارقة والتورية والسخرية الناشئة من القدر نفسه وهي هنا تولد المعرفة لشخص والجهل لنفس الشيء لشخص آخر .. والمشاهد يكشف الطرفين وهو هنا يولد توتر يمكن أن يصل بالكوميديا إلى أرقى أشكالها .. وقد وضحت هذه التورية الساخرة أيضاً في كوميديات موليير وشكسبير في مسرحية "حلم ليلة صيف" بالتورية بجانب أنها تلاعب بالألفاظ ولها في ذلك وظائف كثيرة .. إلا أن المسرح قد استخدمها درامياً وقد ساعدت الكاتب كثيراً في إثراء مسرحياته.

ولأن الكوميديا أساساً لابد أن تنبع من موقف يتولد عن نشأة صراع بين قوى .. بمعنى شخصيتين أو صراع بين شخصية واحدة فيما بينها .. فإنها بالتبعية لابد أن تنتهي نهاية سعيدة .. فالكوميديا احتفال بالحياة .. بقدرة الإنسان على الاستمرارية .. وهي هنا لابد أن تصحح أوضاعاً مشوبة بالأخطاء عن طريق إبرازها والعمل على قهرها والتغلب عليها لكي يكون الاستمرار صحياً.

وعلى ذلك فالكوميديا .. وكوميديا الموقف على وجه الخصوص تذهب إلى السخرية من المظاهر الخاطئة .. سواء في الطباع أو السلوك .. وهي هنا تتعرض لأنماط معروفة مسبقاً ولكنها تعري ما بداخلهم أمام المشاهد .. مثل البخيل الثري .. الابنة المخادعة .. المرابي المتظاهر بالتقوى .. الخ، ومن خلال إثارة هذه العيوب فإن المشاهد يضحك ربما مرة واحدة .. وربما مرتين دون أن يدري .. فهو يضحك مرة إذا لم يكن تربطه علاقة بهذه الشخصية ومكوناتها .. وهو هنا يستنكرها .. ومرتين إذا كان يتصف بجزئية من هذه الشخصية .. فهو يضحك على الشخصية وفي نفس الوقت يضحك على نفسه لأنه يراها أمامه.

إن الكوميديا بعكس التراجيديا من حيث أشكالها المتعددة .. فهي

موضوع معقد اتخذت أشكالاً عديدة متباينة .. فمن كوميديا العادات .. إلى الفارس . فالتهكم والهجاء .. ثم الكوميديا المكتملة أو الرفيعة .. بالإضافة إلى الكوميديا التراجيدية .. ومن خلال كل شكل ينقسم إلى أشكالاً متفرعة كما ذكرنا الكاريكاتير .. الموقف .. الحب .. الخ.

على أن الكوميديا التراجيدية "أو التراجيكوميدية" فهي كوميديا راقية جمعت عنصري الحياة داخل إطار واحد لكي تجسد الطبيعة المعاشة دون زيادة أو نقص أو دون أن تفصل مكوناتها التي قامت أساساً عليها منذ الأزل .. فهي هنا تعتمد في جوهرها على إمكانية التفوق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة البشر .. ولذلك فهي عادة ما تبقي على الأمل مهما حدث من تصارع وتنازع بين القوى المشتركة في الحدث .. فهي كما سبق أن ذكرنا احتفال بالحياة وبانتصار الإنسان وقدرته على أن يستمر .. وعلى ذلك لجأت الكوميديا إلى الارتكاز على أخطاء الآخرين التي يمكن تجاوزها وإصلاحها حتى يكون الأمل موجوداً والاستمرارية ممكنة والنهاية سعيدة لا يشوبها سوء.

وهذا الشكل من الكوميديا أو التراجيكوميدي يلجأ إلى التصدي إلى الأخطاء الظاهرية بهدف تعرية البواطن المكونة لهذه الأخطاء وكسف ما يكمن خلفه وما يؤدي إليه .. والفرق هنا بين الدراما الجادة وهذا الشكل الكوميدي أن الحوار والحدث يصلان مباشرة إلى الذهن بعيداً أيضاً عن القلب .. كذلك إبراز أو تكبير العيب أو الخطأ حتى يمكن خلق الموقف الضاحك من خلاله .. ولكي تؤكد على إثبات المسافة بين المشاهد وما يراه مجسداً على خشبة المسرح لكي لا يميل إلى الاندماج الشعوري فيما يري .. ولتأكيد مدى مطابقة هؤلاء الأشخاص الذين يراهم أو عدم مطابقتهم بالنسبة له.

وعلى ذلك فهذا الشكل يمتد تعريفه إلى أنه يجمع بين شقين في قالب واحد غير منفصلين .. فالحدث يمتزج فيه الشكلين ليخرج منهما شريحة لحياة واقعية تجمع داخلها عنصري البكاء والضحك معاً .. فهي محاولة من الإنسان لرؤية حياته على مستويين .. مستوى الانفعال الجاد .. ومستوى الهزل الساخر .. وليست حياة البشر مهما تناقضت خالية من هذين العنصرين في كل أيام حياتهم .. إذن فهذا الشكل يبرز الازدواجية التي جبلت عليها الطبيعة نفسها في كل مكوناتها.

وإن مسرحية "الخال فانيا .. أو شيطان الغابة لتشيكوف" لأكبر مثال على هذا الشكل .. ويقول الكاتب الكبير "بريان ركس" عن هذا الشكل "إن روح الهزلية في رأيي هي التوتر الشديد الذي يشبه توتر التراجيديا المحكمة .. أي الحدث الذي نرى فيه الشخصيات على حافة الهاوية من لحظة لأخرى.. بل أنهم أحياناً ما يتدلون في الهاوية .. ثم يعودون للحياة بأقوى مما كانوا" (بريان ركس صاحب مسرح الضحك بلندن)، وهذه خلاصة المفارقات الكوميدية التي يلجأ إليها الكاتب

ويسخرها في كوميدياته ويلعب بها لكي يجعل الخيط بينه وبين المشاهد دائماً مشدوداً ومحسوباً بدقة حينما يصل بشخصية ما إلى حافة هاوية من خلال قضية مثارة ثم فجأة تحل هذه القضية ليدخل في حلقة أخرى وهكذا .. مع التركيز في اللفظ والحركة التي يتولد منهما تجاوب المشاهد وضحكه.

ولأن الشكل الكوميدي معقد وليس مباشراً .. فإن دروبه كثيرة وقضاياه متعددة وتأثيراته متنوعة ومعينه لا ينضب .. إلا أن كل قضية تثار من خلال شكل كوميدي يجب أن يستخلص منها المواقف الكوميدية على قدر ما تحتمل .. يقول برجسون "من العبث محاولة استخلاص كل تأثير كوميدي من صيغة بسيطة واحدة".

على أن الكوميديا التي تقوم كما ذكرنا على "عدم التطابق" أحياناً و"التكرار" أحياناً أخرى، هذان العنصران يمكن أن يكونا سبباً مباشراً في هبوط مستوى العمل المسرحي إذا لم يحسن استغلالهما استغلالاً مناسباً وفي حدود معقولة وبمناسبة تحتاج إلى إدخالهما في الموقف أو الحوار .. وإلا كان السأم والملل هو الإحساس المقابل للمشاهد في هذه الحالة.

وأخيراً فإننا نقول عن الكوميديا : أنها الشكل الذي يعتمد على الطرب البريء والاستسلام للدعابة .. فكل ما فيها مضحك .. يبعث على لذة نابعة من نقص في الشخصية ليس مؤلماً ولا هداماً .. له نتائج غير ضارة نسبياً تتصف عادة "بالفشر والكذب .. والتهريج .. والجبن".

موسيقى الشعر ضرورة أم ترف

بقلم أحمد سويلم
(مصر)



موسيقى الشعر ضرورة أم ترف

بقلم أحمد سويلم
(مصر)

يرى بعض النقاد أن إطلاق مصطلح "موسيقى داخلية" على بعض الكلمات والتعابير غير صحيحة لأن الموسيقى يجب أن تكون خارجية وهي إما هادئة أو صاخبة .

وحينما انبرى بعض علماء اللغة قديماً إلى بحث موسيقى الألفاظ العربية. أرجعوها إلى موازين لفظية تنبثق من لفظة "فعل"... ومن ثم تم اشتقاق تراكيب كثيرة من هذه اللفظة تحيط بكل مفردات اللغة.. ثم وضعوها في إطار أصواتها ومخارجها حتى أصبح علم موسيقى اللغة يؤكد أن اللغة العربية لغة رنانة موسيقية تعتمد على الإيقاع الظاهري .. باعتبار أن العرب قديماً لم يكن لهم دراية بكتابة الحروف وكانوا يتناقلون اللغة شفاهة وأداء وغناء وإنشاداً.

ثم يجيء الخليل بن أحمد ليكشف نظاماً للشعر ويفرق بينه وبين نظام النثر.. ويضع موازينه أيضاً مشتقة من لفظة "فعل".. وأصبح الفرق واضحاً بين مقومات الشعر الفنية التي تعتمد على بحور التفعيلة المنتظمة بشكل ما.. وعلى الزخم المكثف المنبثق من الإحساس الداخلي وعلى الخيال والصور.. وبين مقومات النثر الفني التي قد تشترك مع الشعر في بعض العناصر من موسيقى الألفاظ العربية وقدر كبير من المحسنات البديعية.. لكنها لا ترقى بهذا اللون من الكتابة إلى فنية الإبداع الشعري لافتقادها عناصر كثيرة أخرى من الرؤى والصيغ الشعرية وخفاء الإحساس.. وعمق التجربة.. بحيث أصبح المتلقي يفرق ببساطة بين ما هو شعري صرف.. وما هو شاعري يستمد من الشعر بعض عناصره ولكنه لا يكون شعراً.

وربما يطلق على ثقافة الأمة العربية - ثقافة شعرية- أي أن عنصر الصدق في الإبداع قادم من عمق الشعور.. ومتفجر في فضاء المسافة بين المبدع والمتلقي .. ذلك الفضاء الذي قد تقوم فيه الموسيقى المنتظمة بدور "الموصل الجيد" إلى وجدان المتلقي أو تقوم فيه بلاغة الناثر وموسقة الكلمات بنفس الدور.

وهناك ملاحظة حضارية مهمة.. إذ لم يكن الشعر العربي بدعاً في التزام الوزن أو القافية- التي تؤكد في كثير من الأحيان

عناصر الموسيقى الخارجية في الشعر - فقد كان الشعر لدى اليونان والروم موزوناً بطريقة خاصة.. حتى مما كان منه مسرحياً كان يقتضي كثيراً من الحرية والمرونة.. وكذلك كان الشعر الأوربي القديم والحديث.

كما أن فضل موسيقى الشعر الظاهرة- البحور الشعرية- يتمثل فيما تجلبه المواجهة بين قدرة الموهبة وقوانين الفن.. حيث ينتقي الشاعر ذلك النمط الموسيقى الذي يلائم حسه الآني ورؤيته الشعرية في أثناء الإبداع.. ويصبح الشاعر حينئذ شاعراً وناقداً معاً.. ويمتد أثر هذه الموسيقى - الظاهرة- إلى الداخل وتتغلغل في تجربة الشاعر بحيث لا يمكن فصلها عن العمل الإبداعي.

ومن ثم فإن حرية الشاعر تتجلى في هذا الاختيار.. لأن الفن بطبيعته قابل للنظام.. ولابد لأي فن أن يكون له نظام- حتى فنون الألاعيب- وقانون هذا النظام يختلف من فن إلى آخر، بل يحيط بكل شيء في حياتنا حتى الفوضى نفسها.. لها قانونها الذي يدل على طبيعتها.. ولهذا فليس من حق المبدع التخلي عن موسيقية الشعر- مهما كان شكلها المقنع - مادامت تلك الموسيقى قادرة على حمل رؤيته وتجربته حملاً إبداعياً كاملاً لكنه يحق له أن يتخلى عن القيد لأنه يحجر على حريته وتعبيره.. والفن بطبيعته حرية وجمال.

ومن المؤكد أن الشعر - سواء كان عمودياً أم حديثاً - يمتد على عنصر الإيقاع الذي يشكل بدوره ضابطاً محكماً لموسيقى ويفرق بي الشعر والنثر في جوانب كثيرة. إن الموسيقى لها ثلاث ركائز- كما نعلم: الزمن- والوزن- والإيقاع..

فنحن لا يمكننا أن نحس الموسيقى إلا بإحداث اهتزازات في أجسام مصفوفة ثابتة في المكان.. لكنها لا تدخل إطار الفن إلا بتعاقب هذه الاهتزازات وتتابعها أي بحركاتها في "الزمن" وبمدة هذه الحركات.

أما ما هو مدى الصوت وما هي مدته التالية وهل تمتد إلى ما لا نهاية فهنا يتدخل عامل ضابط هو "الزمن" الذي يحدد علاقة هذه المدد بعضها ببعض بحيث تهيئ انسجاماً خاصاً.

لكننا مع هذا حينما نسأل عن ضروب الأوزان وتنوعها وتغيرها.. فإننا أمام تقسيمات نغمية تتطلب ضبطاً لتكون أكثر تأثيراً وانسجاماً .. ومن ثم يأتي (الإيقاع) محدثاً هذا النبر الذي يضفي على الوزن الحركة التي تلزمه .. والحيوية التي يفتقر إليها.. والشدة أو الخفة التي يسمح بها بقدر تأثيرها على السمع.

وتأثير الإيقاع في الشعر تأثير نفسي إلى حد كبير يرتبط بالأداء.. وهو يتخاصم تماماً مع تفاعيل البحر الشعري.. لكنه في تأثيره يكون أقوى وأشد من تأثير هندسة التفاعيل: ولنأخذ مثلاً على ذلك قول امرئ القيس المشهور:

مكرٍّ. مفر مقبل مدبر معاً..
كجلمود صخر حطه السيل من عل

فحينما نقسم الشطر الأول في



أدائنا حسب تفاعيل البحر الشعري فنحن أمام تقسيم نفقد فيه المعنى والإحساس تماما:

مكر – مفر مق .. بلن مد برن معاً

فعلون مفاعلين فعلون مفاعلن

لكننا نحسها ونفهمها ونتواصل معها حينما نؤديها بنبرات الإيقاع الظاهري والمعنى (مكر مفر مقبل مدبر معاً)

وكأننا نقول: (فعولن فعولن فاعلن فاعلن فعا..)

ولو طبقنا ذلك على أبيات قصيدة امرئ القيس حسب الإيقاع الظاهري نحصل على اختلاف لا نهاية له بين بيت وآخر بل بين شطر وشطر آخر.. مما يؤكد أن الموسيقى في الشعر هي الصلة الحقيقية بين تجربة الشاعر وتذوق الملتقي..

من هنا يمكن أن، نخلص إلى أن الموسيقى هي أكثر الفنون استقلالاً.. إنها ليست فناً تصويرياً أو تشكيلياً لموضوعات يمكن الإشارة إليها.. وهي لا تصور ولا تقلد ولا تحاكي شيئاً..

فالرسم مثلاً فن تصويري..

والنحت يصور الواقع الخارجي بأبعاده الثلاثة (التجسيم)..

والأدب يعبر عن الواقع – غالباً– عن طريق الرموز اللغوية..

لكن الموسيقى تستخدم مادتها في الأصوات المجردة من أجل التعبير..

هي إذن لغة زمنية تخاطب اللازمني.

على حين أن الشعر لغة رمزية تخاطب الزمن.

والمزج بين العنصرين لا يتم إلا في إطار رؤية الشاعر الخاصة وتجربته الواعية.. وخبرته الشعورية في إكمال دائرة الإبداع.

ويؤكد الدكتور عبد القادر القط في بحثه القيم: قصيدة النثر بين اللغة والإبداع.. أن موسيقى الشعر إذن لا يمكن أن تكون خارجية فقط وإلا استطعنا ببساطة فصلها عن القصيدة ولا هي داخلية فقط تبدو في الألفاظ العربية الموسقة.. وإنما تتولد منها وحدات صوتية عديدة فلا يبقى من البحر إلا إيقاعه العام.. وتبقى بعد ذلك (الصيغة) الشعرية التي جلبتها رؤية الشاعر وتجربته.. ومواجهته لتحديات الواقع.. وهي صيغة تخلع على اللغة في مفرداتها وتراكيبها وسياقها الشعري قدرة على النفاذ إلى وجدان المتلقي بما تمثل من دلالات ورموز ومجازات وصور تجعل من الشعر ذلك الفن المتميز بين فنون القول بأثره الذي ربطه الناس قديماً بالسحر حتى يستطيعوا أن يدركوا حقيقة كل عناصره .. البيانية الخاصة.. ومهما حدث من اقتراب الشعر من النثر.. فإنه: لا يمكن إلغاء الصلة بينهما.. لكن إلغاء الحدود بين الصفتين ينتهي إلى أن يفقد النثر بعض خصائصه وقدراته وحريته التي تتيح الجمع بين الفكر والشعور ويفقد الشعر بعض تفرده في لغته وتراكيبه وقدرته على تجاوز دلالات الألفاظ والأبنية الخاصة بها.

واجــــابــــر

شعر: وليد القلاف
(الكويت)



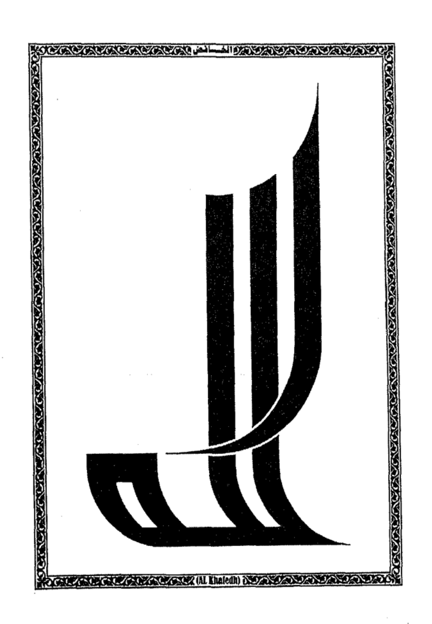
واجبر

شعر: وليد القلاف

(الكويت)

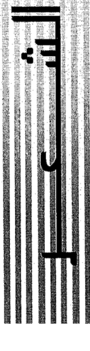
مَلَكَ النَّعيُّ عَلَيَّ كُلَّ كِيـــانــي ... وَكَما نَعى شَيْخَ الْكُوَيْتِ نَعـاني
وَتَطاوَلَ الْهَمُّ الـثَّـقـيلُ وَكَمْ رَمى ... بِسِهـامِـهِ السَّوْداءِ حينَ رَمـاني
لِلهِ مـا أَدْمـى الْفُــؤادَ وَهَلْ أَرى ... في غَـيْرِهِ سَـبَـباً إلى الإذْعـانِ
يَمْضي النَّهارُ مِـنَ الضِّياءِ إلى الدُّجى ... وَالْعُـمْـرُ مِنْ رِبْحٍ إلى خُـسْـرانِ
والمَوْتُ أكْـبَـرُ مِنْ مَـدارِكِنا الَّتي ... ضـاقَـتْ مـسـاحَـتُـهـا عَنِ الإمْكانِ
مـازالَ عـاقِـبَـةَ الحَـياةِ وَكَمْ لَنا ... بِعَـــواقِبِ الأفــراحِ مِـنْ أَحْـــزانِ
والمَرْءُ يَحْلُمُ وَالحَـيـاةُ قَـصـيـرَةٌ ... وَنَـوائِبُ الـدُّنْـيـــا بِـلا أَرْسَـــانِ
تَعِبَ ابْـنُ آدَمَ في تَـطَلُّـعِـهِ الذي ... لا يَرْعَـوي يَوْمـاً عَـنِ النُّقْـصـانِ
مـا بيْـنَ غَـدْوَتِهِ وَرَوْحَـتِـهِ انْزَوى ... ســـهمٌ تُـسَـــدِّدُهُ يَـدُ الإتْـقـــانِ
إلا إذا جَـعَـلَ الهُـدى مِـصْـبـاحَـهُ ... وَأطالَ في الـتَّـفـكيـرِ وَ الإمْـعـانِ
وَاللـهُ أَرْحَمُ بِـالْعِـــبـــادِ ولا أرى ... عَـمَـلاً يَـدومُ كَطاعَـةِ الـرحـمنِ
يا مَنْ بِيَـومِ رَحيلِكَ ارْتَحَـلَ السَّنا ... عَنْ عَيْـنِ شَعْبٍ مِنْ رَحيلِـكَ عانِي
وَأطالَ لَيْـلَـتَنا الأسى حَـتّى غَـدَتْ ... مِنْ طولِهـــا زَمَنـاً مِنَ الأزْمــانِ
تَبْكيـكَ مِنْ قَـبْلِ الْعُـيـونِ قُـلوبُنا ... بِدَمٍ يَسـيـلُ عَلى الجَـوانِـحِ قـانِي
وَتَضُمُّكَ المُهَجُ التي انفجرت أسىً ... مِـمـاً ترى مِـنْ حُـرْقَـةٍ وتُعـاني
حَـمَلوكَ مِنْ فَـوْقِ الرِّقابِ وَمـادَرَوْا ... أَنَّ الرِّقــابَ حَـواملُ العِــرفـانِ
وَمَـشَـوْا إلى مَـثْـواكَ حـتى زُلْزِلَتْ ... مِنْ تَحْـتِـهِـمْ أَرضٌ مِنَ الخَـفَـقانِ
نادَتْكَ وَهْيَ إلَيْكَ يَـقْـتُلُها الظَّما ... مِـمّــا تَراهُ مِنْ أسى الحِــرْمـانِ

مـازِلْتَ حـتى ضَـمّـكَ الْقَـبْـرُ الّذي ... أضْــحـى بِنورِكَ جَنَّةَ الـرِّضْــوانِ
عـوفِـيتَ مِنْ ألَمِ الضَّنى بِمَـنِيَّـةٍ ... هِي لِلـتُّـــقــــاةِ مَنارَةُ الإيمانِ
وَرِسالَةٌ تَهْدي الْقُلوبَ إلى التُّقى ... وَمَــسـاحَــةٌ لِلْعَـفْـو وَ الْغُـفْـرانِ
عَـفْـواً وَمــعْــذِرَةً إذا مَلَكَ الأسى ... يَوْمَ الـرَّحِــيـلِ عَلَيَّ وَحْيَ جَنانِي
وَجَـرَتْ بَواعِــثُــهُ بِكُلِّ جَـوانِحي ... وَتَحَكَّمَـتْ فـيـمـا يَـقـولُ لِسـاني
مـا كـانَ نَعْـيُكَ يا أمـيـرَ قُلـوبِنا ... إلا احْـتِـشادَ الحُـزْنِ في الْوِجْـدانِ
غـادَرْتَنا وَ السُّـقمُ يَرْسُـمُـنا على ... صَـفَـحـاتِـهِ شَـجَناً مِـنَ الأشْـجانِ
أودى بِكَ الدّاءُ الْـعَـيـاءُ وَلَمْ نَزَلْ ... نَشْكو مِنَ اسْـتِـفْـحالِـهِ ونُعاني
وَكَما قَضَـيتَ بِهِ.. قَضَـيْنا حَسْرَةً ... وَكَـــذا يَكونُ تَعـاضُــدُ الإخْــوانِ
سـبْعٌ وَسَـبْـعـونَ انْطوَتْ وَلَنا بِها ... مِنْ نـورِ نَهْـجِكَ حِكْمَـــةُ الـرُّبّانِ
سَنِظَلُّ نَـذْكُـــرُها بِـكُلِّ أمــــانَةٍ ... مَـهْـمـا جَرى في أُفْـقِنا الْقَـمَـرانِ
واجـابِرَ الـشَّـعْبِ الْوَفِيِّ تَـحِـيَّـةٌ ... تَهْـدى إلَيْكَ علـى مَـدى الأزْمـانِ
حَـتّى وَإنْ مَنَعَ الـمَـمَـاتُ وُصـولَها ... سَــتَظلُّ تَهْــتِفُ بـاسْـمِـكَ الرّنّانِ
في الأرْضِ مِنْها وَالـسَّـمـاءِ إضاءَةٌ ... تَسْــبي الْـقُلوبَ بـاجْـمَـلِ الألْوانِ
تَبْـقى كـمـا يَبْـقى خَـيـالكَ مـاثِلاً ... وَلَهـــا عـلـى مَــرِّ الـزمــانِ يَدانِ
في ذِمَّــةِ اللهِ الْقَــديرِ شَــمـائِلٌ ... كُنْتَ الـسَّــمـاءَ لِبَــدْرِها الـمُزْدانِ
أَقْــسَــمتُ أنكَ لـلرَّعِــيَّـــةِ والِدٌ ... لَمْ يَخْــتَلِفْ فــيـمـا يَـراهُ اثْنانِ
تَبْني وَ تُعْـلي لِلْكُوَيْتِ شـوامِـخاً ... وَلَكَ الجــمــيعُ أَقَــرَّ بِالإتْـقــانِ
جــازاكَ رَبُّكَ عَنْ مُكابَدةِ الضّنى ... بِالْعَــفْــوِ والإكْــرامِ وَ الإحـســانِ
وَكـسـاكَ مِنْ أثْوابِ رَحْـمَـتِـهِ التي ... وَسِـــعَتْ خَــلائِـقَــهُ بِلا نُقْـصــانِ
وَأثابَنا الأجْـرَ الْوَفِــيرَ عَنِ الرِّضـا ... وَأعـــانَنا بـالصَّــبْـــرِ وَالسُّـلْوانِ


الخافض
(AL Khafedh)



مواجيدُ طائر غريب



شعر: عبد المنعم سالم
(مصر)

مواجيدُ طائرٍ غريب

شعر: عبد المنعم سالم
(مصر)

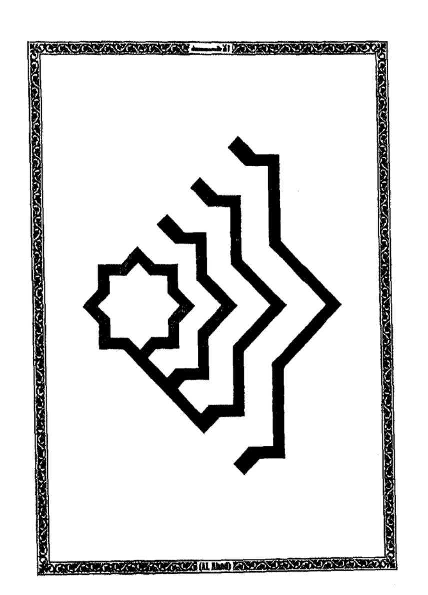
وَأَرْسُو على صخرةِ الوصلِ
قُرْبَ الجزيرةِ
عند انشراحِ النوارسِ للبَثِّ
أُلْقي بحمْلِ التباريحِ للريحِ
أرهفُ حَسِّي لمسِّ الرذاذِ الذي
لاذَ بي مِنْ مطاردةِ الموجِ
إني ضعيفٌ
ولا حول لي عند دمعِ الضِّعافِ ،
أُحَوْقِلُ
تُفْرَجُ لي فُرْجةٌ عند بابِ الحبيبِ
فَأَنْهَلُ ، ينهَلُّ فيضٌ من الحُسْنِ
لا يقدِرُ القلبُ أنْ يحملهْ
فتنسَرِبُ الروحُ هفهافةً
لهَفيفِ العبيرِ المضمَّخِ
بالبَسْمَلَةْ
ومنْ عندِها يبدأُ البوحُ ،
يسبقُ سِرْبُ المواجيدِ
سِرْبَ الوَلَهْ
ويسألُ هذا الأخيرُ أُصَيْحَابَهُ
ما الذي بَلْبَلَهْ ؟
ولا ردَّ

كُلٌّ على رأسِهِ الطيرُ
مِنْ بغتةِ المسألَةْ
أيَا أيُّهَذَا الحنينُ الذي
تتنسَّمُهُ غادةُ البحرِ
في بحرِها
وهي تسبحُ في التَّيْمِ ،
قُلْ لي برَبِّكَ
أنى لهذا المُعَنَّى
طريدِ المرافئِ والفلواتِ ، المحطاتِ
والمدنِ المُقْفَلَةْ
بربِّكَ أنَّى له الوصلُ
يَا كَمْ تغنَّى به في طريقِ القوافلِ ،
في رَدَهَاتِ المطَاراتِ ،
قبلَ وبعدَ عبورِ الجراحاتِ عند التَّفاتيشِ
صوبَ المنافي ،
ومنها
لعودتِهِ المُثْقلَةْ
إلى نقطةِ البدْءِ
حيث يطيحُ الجَنَاحُ الجريحُ
على صخرةِ الوصلِ
قربَ الجزيرةِ ، عند انشراحِ النوارسِ للبثِّ
يُلقي بحِمْلِ التباريحِ للريحِ
لا ريحَ تَقْوَى
على حَمْلِ ما جدَّ مِنْ بُرَحاءِ التباريحِ ،
أَنْثرُني
زَفْرَةً
زَفْرَةً



في انـدياحِ الـبراحِ
الـفسـيـحِ الـفسـيحْ .
بُكور
الجِرارُ اللواتي مَرَرْنَ
على ضِفَّةِ النهرِ
كُنَّ يَؤُدْنَ بأَوْدِ قُدودٍ
تَبَخْتَرْنَ في رَقَّةِ الفجرِ
صوبَ اصطِباحِ الزَّبَاحِ المُبَاحْ
الجِرَارُ بِرَجْرَاجِهِنَّ امْتلأْنَ
وعُدْنَ يؤُدْنَ على قطراتِ الندى
فوق شالٍ
تَأَوَّدَ منْ تحتِهِ أغنياتُ الملاحْ :
سِرُّ مَنْ يا صبايا
بشيرُ المحبَّةِ يُفْشيه
هذا الصباحْ ؟
سيرةُ العُرْسِ ترتجلُ الشقشقاتِ الرشيقاتِ
تُطْلقُ للحلم أجنحةً منْ "تَبَاتِ النباتِ"
تؤَجِّجُ حُمْرةَ وردِ البطاحْ
فارسي - يا أُخَيَّاتُ -
زينُ الحُماةِ لذاكَ المَدَى
يملأُ العينَ والقلبَ ، والمنتدى
فارسي
غُصَّةٌ للعِدا
فعلى حِسِّهِ
ليسَ في حَيِّنَا
كَرْمَةٌ تُستباحْ
فارسي رجلٌ ،

والرجالُ - كما أخبرتْكُنَّ جَدَّاتُكُنَّ -
قليلٌ بهذا الزمانِ كثيرِ النُّوَاحْ
فارسي
لا يساومُ في حَقِّنَا
إنْ يكُنْ في فمِ الموتِ
ينْزِعْهُ نزْعًا
وإنْ أَثْخَنتْهُ الجِراحْ
فارسي
عابدٌ
حامدٌ
راشدٌ
واعدٌ
بالذي أثمرتْهُ يداهُ ،
وليس بما في جيوبِ الرياحْ
فارسي - يا بناتُ - الشهادةُ أغْلَى أمانيِّهِ
هل رأيتُنَّ حُسْنًا
مراياهُ وَمْضُ الكفاحْ !!
شمسُ هذا الصباحْ
أرسلتْ دَغْدَغاتِ الدفاءةِ
نحو دلالِ الجرارِ اللواتي امتلأْنَ
وعُدْنَ يَؤُدْنَ علَى قطراتِ الندى
فوق شالٍ
تأوَّدُ من تحتِهِ أغنياتُ الملاحْ
يا ملاحَ الصبايا
لَكُنَّ ملاح الأمانيّ
كلَّ غُدُوٍّ لنهرِ الرباحِ المباحْ
وكلَّ رواحْ


(Al Ahad)



للأهل في العراق

بلقيس حميد حسن
(هولندا)

للأهل في العراق

بلقيس حميد حسن
(هولندا)

يا أهلنا
يا أبعد المعذبين عن ذاكرة البشر
في زمن الدمار والإرهاب
عامٌ جديد
نطويه بانتظار
نرجوه أن يمرَّ في سلام
في الوطن المُضني وفي البعاد
يا أهلنا
مرحى لكم
لأرضنا
لنخلنا العتيق . .
يا أبعد المعذبين عن ذاكرة البشر
يا أقرب المعذبين للقلب وللعيون
يا أجمل المعذبين
ماذا تصنعون ؟
ليأكل الصغار

ليهدأ الصغار والنساء تستريح ؟
يا أفقر المعذبين ماذا تصنعون ؟
والرعب في دياركم يصيح
سياطه الحجاج والسفاح
لهاثهُ من نار
وكيف ترقدون ؟
نحن هنا
الكذبُ صارَ درعنا
والبرد كالسيوف في العظام
فالشمس في المنفى بلا حنان
بل شيء لا يُعطي ولا يزيد . .
أرتدّ أرتدّ إلى الوراء
أعاند العمر
أعاند السنين
لبيتنا أعود
إليكمُ أعود
للشمس روحٌ تغمر السطوح
تغمر الحيطان
أعود للشتاء في العراق
للفرح الأول كالرذاذ
يبهجنا

إذ نبصرُ الجليدَ

كالزلال

وإذ نسير

نكسّر الرقائق البيضاء في كانون

في بركٍ ضحلة قرب الدور والساحات

وعندما يذوب

يذوب بالدفء مع القصص

. . . .

ألوذ بالذكرى من الجنون

ألوذ بالصمت وبالاحلام

فهاهنا

البرد زمهرير

الحبُ زمهرير

النار زمهرير

يا بلدي

مدّي خيوط الشمس من بعيد

لأقهرَ الغربة

أهزمَ الجليد . . .

بكائية الرجل



طالب هماش
(سوريا)



طالب هماش
(سوريا)

بكى الليلُ فاستوحشَ الرجلُ!
هنالك عند الظلام الأشد
جثا فوق قبرٍ قديم
وحدَّق في مغرب الأرض
مثل العجوز
فما كان غير المواويل
والكون مستغرقٌ في وهن!
وحزناً على حَزَنٍ
هبت الريح مشبوحة بالنحيبِ
فشاع بكاء الرواحل في الأرض
شاع عياء العشيات ،
رائحةُ الحشب المر في الروح شاعت ،
وشاع العَطَنْ .
فاينك مولاي ؟
إن قصائد حزني نواحٌ عليك
وما كنت يوما أليفَ البكاء
أليفَ الشجنْ! ؟
فكيف ساحتمل الليل من دون أُنسك مولاي
من سيساقيك خمرته في ليالي الكآبة
من ؟
أجبني لأعرف أنك قربي
تطوقني بذراعيك مثل الحبيب . .
كان الكلام الذي

لم نصدق حنين الغريب إليه

يجمعنا دمعاتٍ ويتركنا خلف أيامنا نرحلُ

* * *

بكى الليل فاستوحش الرجل

* * *

بكى . .

حدَّما طعن الحزن في قلبه ،

حدَّما أهرمته العذاباتُ

قلتُ : ألم تجد امرأةً في النساء

لتحمل حزنك في قلبها ،

لتقول أحبك يا ذا الغريب! ؟

أحب أنينك في الناي ،

طيبُ غنائك بعد المساء ،

تَطلّع عينيك في مغرب ضائع . .

وتشد على جرحك المستبد جدائلها

وتقيك سآمة هذا المغيب ؟!

ألم تجد امرأةً

لتطوق قلبك مثل الغريبة

حين تنام ،

وترخي ضفائرها فوق وجهك مثل السنابل

حين البكاء يطيب ؟!

فمال على كتفي

وفي قلبه يتلاطم غيم المراثي :

كثيرون ضلّوا الطريق إليَّ فماذا سأفعل في وحشة ما لها

أملُ ؟

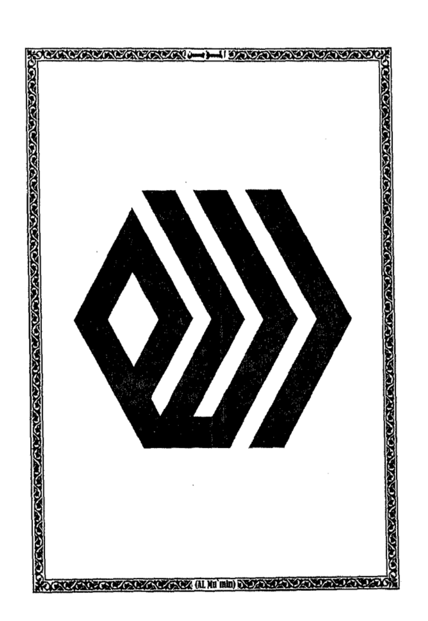
وناس رجوت مواويلهم في حدادي

فما فعلوا!

* * *

بكى الليل فاستوحش الرجلُ




(Al Mu'min)



مواجهة



شعر : أحمد زرزور
(مصر)



شعر : أحمد زرزور

(مصر)

عليَّ مواجهةُ النار ،

دحض جنائنها

فأنا لا أطيق احتمال التلفتِ ،

قال لي القلب : كن للشذى

احترقتُ / اخترقتُ

وليس معي

غيرُ خارطةٍ للنجوم

* * *

فهل

بللي

يشبه

النار ؟

(٢)

تدلَّهْتُ في الرمل يا مضغة ليس تصلح

أبرزْتُ وهماً صغيراً ،

وموسقته في يديِّ

* * *

فهل أفلت الورد من طاعميه

أم أن السراب

على

هيئةٍ
تتبتَّلُ ؟

(٣)

ها : سورةٌ للهيبِ طريٍّ تجوسُ خلالي ،
تُلسِّعُ حُلمي
وتبددُ صحوته

* * *

أنت فككتني يا "مها" النار ،
ثم غسلت البقايا بدخّان جرحيَ
فرّقت فيَّ مظاهرة الروحِ ،
ثم افتديتُ عواصمه
وقنعتُ
له
بالكفاف

(٤)

ربضتُ لقلبي ، أذودكِ عنه ،
فلا تخذليني- امنحيني الفداء الأخير ،
وخلي الغزالات يمرحن في التيه
يؤمنَّ
بالصائد
المستحيل

(٥)

أنا الآن : أطلب إغماضة- أتريض مما أراهُ
أهيب بكل الفراشات ينأين عني

ويسلكن مرجاً /

أنا أثقلتني المرايا بأهدابها ،

كدستني الستائرُ

بالنسوة اللاعبات

* * *

أنا

رجلٌ

لا

يؤانسُ

ناراً

(٦)

علي : مواجهة الأغنيات

اقتحام بلابلها ،

فأنا صادحٌ في انحباسي . . لا أستطيعُ احتمال

التنفسِ

قال لي القلبُ : كنُ

فصعدتُ

دنوتُ

و . .

هيأتُ

جُرحاً

منذ حزنين

شعر : عزت الطيري
(مصر)

منذ حزنين

شعر : عزت الطيري
(مصر)

منذ حزنين
لم يطرق الحلم بابه
منذ . . والقلب مرتبك بنداءاته
وعلى هودج الريح مرتحل ،
يترنم باسم التي لونت عمره ،
بالصبابات في أول العمر ،
في آخر الزلزلات التي
أدركت ما به ،
فاستلذت عذابه
إنها . . لم تمرر على بَرْد أحزانه
دفئها ،
والهواء ، الذي يقشعر من البرد ،
مستسلم لانتظار
عسى أن تجيء ،
"وتلقي عليه قميص سواسنها الموسمية
يرتد ، يبصر ماخبأته له
هزهزات السحابة
إنه مفعم بسلال من الورد ،
تهمي على شوقٍ شباكه
وتعطر في صحوة الليل أشجاره
حين تبكى الربابةُ
حزنه طازج فالثموا
ورد أحزانه ، واغنموا

من مواجيده ، واستريحوا قليلاً
معاً ، تحت أشعاره ،
علّه يسترد فضاءً من الوجد
يصغى لصوت السواقي التي
ارَّضت مجده
في البدايات من موسم القمح
أو في الثلاثين
من بدء أجراسه
ما به ؟
ما بإحساسه ؟
ما بدمعات قداسه ؟
حينما غردت فوق أوطانه
غيمة وهمت
واستباحت . . فضاءات حراسه ؟
ما به
غادرت شاطئيه المراكب
والسفن المترعات بأحمالها
ما بها ، بنت وسواسه ،
عطرت ريقه فاستفاق ،
يرقب أهوال زلزالها
ما بها
كحلت جفنه بالعواصف
واستوقدت نار صلصالها
وانتشت بالذي صار من حاله
ومضت كالبراكين
تسأل عن بعض أحوالها
لم تقل أي شيء له
وله . . أن يسن مواجعه
كلها

ولها . . أن تقيم قيامتها
ولها . .
ولها . .
يا ترى . .
هل ستهمي عليه بأمطار أبريلها ؟
هل تظلل أوجاعه ، مثل داليةٍ غضة ؟
هل ستحضن أوراقه ،
كهواءٍ حميم أتى ؟
كي يذوّب أنفاسه ،
في نسيم مناديلها ؟
هل تريه الذي ضاعَ
من حلم تأويلها
ثم اللوز ،
أو مطر الكرز ،
أو برتقال الحنين المضرج
في دمه ؟
ساعتين من العزف ،
فوق هديل من الضوء
فوق سرير من الماء
شرق غناء بنفسجة سهرت
تحت ليل قناديلها ،
حين تلدغه بجحيم من العطر
ثم تفر كعاداتها الطيبات
ليتبعها سرب طير أبابيلها
يا ترى
من يضيء لها الآن إقليمها
يا صدى الصوت قل
لي مها
لي مها



الزمــن

بقلم فاضل خلف
(الكويت)

الزمـن

بقلم فاضل خلف

(الكويت)

أصلحت الأيام الفاسد من فكر تشرد من بعد ما تبين سآمة اللعبة.. لمّت شعثي خوفاً على دخيلتي التي توزعت أشعتها عبثا وسدى وهي تلقي الضوء على يأس من أملٍ يكسر ظهر صاحبه ولا يُجبر كسره.. أرسلت لي من يصيح في وجهي ممتطياً مؤشر عداد الوقت ويقول:

إذا لم ترقعي خرق جنانك، وترتقي فتق فؤادك، وتجمعي ما تفرق من أمر وجودك بذاتك فسوف تجبرك الأيام على هذا الأمر إجباراً..

لم يكنْ أمامي سوى أن أسير..

فسرتُ ، وتشبثت بزبد الموج ببحار التاريخ .. نظرت إلى الحبل الدهني داخل فقرات عمود ظهري فوجدته مازال متيناً لزج القوام، فشجعني على أن أقبض على زمام المباغتة، وفعلاً فجأته بملالة فتحت عليه كهوف خفافيش الظلام.. وراح مثلما راحت أيام أثقلتها ملالته البغيضة.

عصور توسطت التراكمات الزمنية فسموها العصور الوسطى. ما عرفتها إلا بعد أن عفرتني أتربة نفاضة حصيرها فغبرت رأسي وأهداب عيني وشعر حاجبي، وما نبت على سطح جلدي من شعيرات نمت بفعل السآمة والمرارة..

لم يكن أمامي سوى أن أسير..

قادتني قدماي إلى أرض أهملها قاطنوها فكثرت متاعبها، وتلوث جوها ومن ثم بدت نعم المهجر لكل أنواع المخلوقات على تباين أنواعها والتي لم يعرف لها تسمية أو تصنيفاً غير علماء الحشرات.

* * *

لم يكن أمامي سوى أن أسير..

فسرتُ على الحبل الدهني بفقرات ظهري كي لا يتبخر ماؤه فتزداد غلظة قوامه. فأتصنم كتمثال إغريقي هجره أناسيّ الزمن الحديث وسرتُ ، مرتعدة الفرائص لمجرد فكرة تحوّم صائحة:

- إذا أتحت لرعبك أن يفرخ فيك، فسف تصيرين تمثالاً متحجر الأحاسيس لم يكن أمامي سوى أن أنظر..

فنظرت نظرة بلهاء تكشف الستر عن مخبوء الزمن الآتي.. ولا أحد يصدقها .. بلهاء اكتشفت حقيقة أن الإنسان هو هو إنسان بداية العصور أو هو هو إنسان العصور الوسطى ولم يطوّر سوى أسباب موته. لكن ما من أحد يقع معها في مصادقة إلا ويزاور عنها بلهاء ترجمت صوت الهدهد

البعيد، وتسبيحة الكروان النازح، وتغريدة الهزار الشاسع، وأنشودة البلبل النائي، غائية الشحرور القاصي، وترتيلة وداع "الذعرة" لأغصان شجر "السدر" ولمّا لم تجد من يدنيها من صوان أذنيه، صاحت:

- أنى لي طاقة تجلبكم لسماعي، بعد أن بعدتم؟!

- أنى لي مقدرة تجميعكم من جديد وقد انشقت عصاكم؟!

..أجل أنا أوافقك يا من تصوت على بوابة سمعي على ما تعلنه من أنهم لن يفيد معهم أي قل بعد أن بَعُدَتْ نعامتهم .. بعد أن رموني بالخبال .

- إذن فليس أمامك سى أن تقفي مذهولة أمام ما ترينه وحدك.

- إني أرى الزمن الذي لم يأت بعد ليمر من بوابة التاريخ.

- ولا أحد يراه غيرك فلا تستغربي إن أهملوك وما تزعمين!.

* * *

لم يكن أمامي سوى أن أبحث عمن يتفق معي أو يصدق الذي أراه..

- ليتك يا من تخاطبني بصوتك ولا أراك تكشف عن وجهك كي أراك!!.

- أنا أخاطبك من دفاتر الزمن الماضي، فابحثي عن حبك الطفولي ترينني مجسداً في دفاتر الزمن الحاضر.

- أخشى أن تكون لست خالياً من الزوج والأولاد!.

- لا تخشي هذا الأمر فلم أزل على عهدي رغم تحررك من قيد أسْرى الغرام.

- حتى الآن؟

- وإلى آخر الزمان...

- وكيف أجدك يا من ليس له مثيل في هذه الأيام؟

- إن أقلعت عن التفتيش في سراديب الزمن المقبل! عن وغد آخر تلاعبينه من جديد.

- ولماذا لم تظهر حتى الآن؟

- كيف ؟ أجل، كيف بعد أن وجدتك وقد استسغت لُعْبة الغرام أشْتِيةً وأصيافاً؟! وهأنت بعد أن أقصتك السآمة عن مواصلة الممارسة تبحثين عن ملاعب أخر ومن نوع جديد.

- أنت حب قديم

- وهل مللت الحداثة؟

- أنت الذي بقيت رغم كل ما مر علي من التحديث!.

- إذن فابحثي عني.

- سأبحث عنك.

- وإذا عثرت عليّ...

- سيكون للزمن طعم آخر.. حقاً يا حبيبي سيكون له مذاق ثلاثة أزمنة في زمن واحد الزمن فقط؟.

- والمكان أيضاً أيها الغائب العزيز سوف يكون له زهو من نوع فريد.....!!

لم يكن أمامي سوى أن أفتش عنك .. وأول ما ابتدأت بفعله؛ أَمَتُّ اختلاجة يأس كانت تستهدف إضعاف مقاومتي في مجابهة ذئاب الوقت الشرسة المنتشِرة عيونهم في المسافات بين جزئيات الهواء الذي أتنشقه ثم شمرت عن ساعد الهمة، غير عابئة بإجهاد قدمي اللتين غاصتا بأرض سبكت لزوجتها شمس إفريقية تعيش على خط الاستواء.. وسرت استمدُّ طاقتي من لهفتي على أن أجدك إلى جواري.. ولم أبالِ باجتهادي في رفع ساق على ساق في الأرض القابضة على من يخطو عليَها بلزوجتها. لم أكترث بطول زمن الخطوة؛ فالأمل والرجاء كانا معيناي على بذل اجتهادي.

* * *

صادفني شرطي الوقت المجنون.. لم يعرفني بعد أن ملست وجهي، ونسقت شعر حاجبيّ من جديد. وجهه ينم عن رضا لا حدود له.. لم يشأ أن يعترض مروري من بوابة الليل.. بيد أن حين دنوت وشمَّ ريحي لم يشك في أنني شبح كل ليلة فصاح :

- إلى أين؟

- إلى حيث أجده..

- أوَلم تعرفي الخبر؟

- أنى لي هذا؟ وأنا لم يعد يعرفني الناس منذ بدأت البحث والتدوير.

- لقد قبضوا عليه متلبساً بمؤاكلة أحد الذئاب على جسد امرأة من المعذبات...

- مسكين! لقد مل انتظاري فلم يتحمل ألم الجوع فأكل من مورد هلاكه.

- وأنتِ ؟

- سأستحم من جديد، وأعاود قراءتي في دفاتر الزمن المقبل علّني أعثر على بغيتي التي تنفي عني الملل.

تحت المطر



بقلم: ماجد القطامي
(الكويت)

تحت المطر

بقلم: ماجد القطامي
(الكويت)

الليل البهيم يسدل عباءته السوداء على المدينة الناعسة ,والأمطار تهطل بغزارة ,مصحوبة بوميض البرق ,و هزيم الرعد بين الفينة والأخرى. الرياح تزأر بشراسة ,دليلاً على قدوم عاصفة كبيرة.

الشوارع خالية من السيارات والمارة ,كلٌ يتقي في بيته شر العاصفة القادمة ,لا أحد هناك ,المدينة تبدو لولا الأضواء كمدينة أشباح.

وسط ذلك الجو القاتم ,قبع هو في مكانه ,الذي يشبه المدخل الجانبي المظلل لبناية في إحدى زوايا الشارع ,صامتاً ,متحفزاً ,وقلقاً وهو يراقب أمامه الشارع المبتل بعينين كعيني الصقر ,يمسحه بناظريه جيئة وذهاباً, وكأنه يبحث عن شيء ما ,أو ينتظر قدوم شخص ما. حواسه الخمس تعمل معاً في نفس الوقت ,وكأنها تتفق على هدف محَدد يصاحبه منذ بضعة ساعات.

السأم يتسلل إلى نفسه ,ليصاحب ذلك القلق ,ليكونا رفيقين غير مرغوب بهما له في تلك الأمسية التي يقضيها في ذلك المكان. الليل لا يزال في أوله ,لم ينقض منه سوى بضع ساعات فقط ,لذا فقد أصبح يشعر بحالة من التوتر تجعله يكره واقعه القاتم ,ويتمنى أن يأتيه الفرج ويعود إلى بيته.

بين الحين والآخر كانت يده تمتد لا شعورياً إلى داخل معطفه ,لتتحسس ذلك الجراب المثبت على إبطه الأيسر ,وكأنه يطمئن نفسه على وجود مسدسه الأوتوماتيكي الضخم في مكانه تحسباً لأي طارئ. ثم تعود لمكانها على جانبه ,لتعود عيناه من جديد لوظيفتها المعتادة بمراقبة ذلك الشارع الموحش بإسفلته المظلم ,و مبانيه العالية ,وبالتحديد ,إلى تلك الحاوية المخصصة للقمامة بالذات.

إنها تمثل هدفه الرئيسي الذي بدأ تلك المهمة الليلية من أجله. إنها مجرد حاوية قمامة لا تذكر ,لكنها في الوقت نفسه ,ذات أهمية خاصة, لأنها تقع على شارع جانبي يمر بصالة احتفالات كبرى ستشهد زيارة الرئيس لحضور حفل شعبي كبير في اليوم التالي. لذا وجب أخذ الاحتياطات الضرورية لتأمين المنطقة من أي أخطار قد تهدد حياته. وهذه الحاوية, تسد زقاقاً ضيقاً يمتد من ورائها إلى شوارع أخرى ,يحرسها زملاء له ,لكنها قد تشكل ملاذاً آمناً ,يكمن فيه الإرهابيون ,ليهاجموا موكب الرئيس عند قدومه ,أو المبنى من الخلف خلال الحفل. المهمة التي تقع على عاتقه ,هي مراقبتها جيدا ,لمنع أي شيء يتسلل إليها من الأبنية المجاورة.

كرجل أمن متخصص في حماية الشخصيات ,تشكل هذه المهمة ,رغم تفاهتها بالنسبة لرجل الشارع العادي ,مسألة في غاية الخطورة بالنسبة له ولزملائه ,فهم جماعة أمنية من نوع خاص جداً ,وظيفتها الحماية بكل أشكالها لذلك الرمز الوطني ,ومتوقع منهم جميعا ,أن يتلقوا الرصاصات, والطعنات ,والشظايا ,والضربات بدلاً منه ,وأن يضحوا ليس فقط بحياتهم, بل وبكبريائهم ومبادئهم من أجل حمايته.

ظاهرياً ,تبدو كوظيفة مغرية ذات بريق ,لكنها تخفي في باطنها ألم الخوف ,وعذاب الشك ,ومرارة الوحدة التي تمزق نفوس من يعملون بها.

أسترجع تلك الأفكار ,وهو يراقب تلك الحاوية ,متذكراً أيام التدريب الأولى في حماية الشخصيات ,كيف كانت كلمات ذلك المدرب العتيد وهو يخاطبه بصوته القوي قائلاً:

" أيها الرجال ,أتعرفون لم أنتم هنا؟! ... إنكم هنا لكي تموتوا من أجل أن يحيا الرئيس. لقد اختارتكم الأمة لكي تكونوا حراساً لا تغمض عيونهم لحماية رمزها الكبير... أنتم يا من تمثلون نخبة النخبة من قوة هذه البلاد, لستم أناساً عاديين,لذا ستكونون مميزين ... مميزون لأنكم ستفتدون رمز الأمة بأرواحكم ,وتخلدون في أفئدة الشعب لقاء تضحياتكم تلك... تذكروا, أنكم... أنتم يا حراس الرئيس... ستشكلون صورة براقة تعكس هيبة السلطة وقوتها... وستكونون أمام القانون ,وتحته ,وفوقه ,وما وراءه ,وهذا ما سيجعلكم مميزين عن غيركم من جنود هذه الأمة... لكنكم ,في الوقت نفسه ستقفون وحيدين أمام الموت أيضاً ..."

غمرت جسده رعشة كبيرة ,وهو يتذكر تلك العبارة الأخيرة التي أقرنها ذلك الرجل الصارم بنظرة ذات بريق خاص جعل لها أهمية. نعم ,إنه وأمثاله مميزون , لكنه الآن وحيداً ,يقبع تحت المطر والبرد لمراقبة حاوية قمامة تافهة ,من أجل رجلا ينام الآن قرير العين في فراش دافئ... يا للسخرية ...

بينما وهو غارق في تأملاته ,استنفر فجأة ,عندما شاهد شيئاً ما يقترب من الحاوية في ظلام الليل. بشكل تلقائي سحب مسدسه بسرعة ,وتنبه جيداً لما قد يحدث ,دقق النظر جيداً ,وهو متحفز ليتبين ما هذا الشيء المسربل بالظلام ,لكنه بعد لحظات من التوتر ,هدأ زافراً ما اعتمل من صدره من انفعال عندما تبين أن ذلك الشيء ليس سوى قط شارد من قطط الشوارع ,زار تلك الحاوية المهمة بحثاً عن طعام ,ومأوى من المطر الذي بدأت حدته بالانخفاض ,بعد مرور بعض الوقت على العاصفة. فأعاد مسدسه إلى جرابه ,وهو يشعر بالسخرية من نفسه ,يا لتلك الوظيفة المهمة ,التي تجعله يخشى حركة كل شيء حتى قطط الشوارع...

في تلك اللحظة ,أتاه اتصالاً لاسلكيا ,فتح الزر الجهاز الموجود في جيبه ليرد ,فأتاه صوتاً خشناً بلهجة آمرة:

- "س- ,٧.. هل هناك شيء؟ ..."

رد باقتضاب:



- "المكان هادئ ... لا يوجد شيء هنا حتى الآن ... "
- "انتبه ... لا تدع تلك الحاوية تغيب عن مراقبتك ... "
- "عُلِمَ ... هل من الممكن الاقتراب؟ ... "
- "ممكن ... إذا استحق الأمر ذلك ,ولكن لا تجازف بكشف مكانك بسهولة ,قد يكونون بأي مكان ... مفهوم ..."
- "مفهوم سيدي ..."

انتهى الاتصال ,وعاد هو ينظر بسأم إلى تلك الحاوية المبتلة ,وهو يتساءل في نفسه:
"لماذا كل هذا؟! ...

لماذا تريد جماعة من الشباب أن تخوض هذا الصراع مع حكومة بلادها؟! ...

لماذا تعرض حياتها وحياة الآخرين للخطر من أجل أفكار لن تتحقق لهم؟! ... إنهم لا يترددون في استعمال القوة بأي شكل دون الاعتبار لحياة الأبرياء الذين يقفون في وسط المعارك بيننا وبينهم...

إنهم مندفعون بمنطق لا يتقبل الطعن به ,وكأن مبادئهم هي الحق ذاته, ويساومون على ذلك بدماء الضحايا ,وأجساد الأبرياء...

ما سبب كل هذا؟! ... هل هو الظلم؟ أم الفقر والبطالة؟ أم الجهل؟ ...

أنهم يائسون لدرجة الموت من أجل أهدافهم هذه ,لدرجة تجعلنا نشعر بالإرهاق من طول وهول مواجهتهم..."

تذكر فجأة ,منظر ذلك الرجل الذي هاجم بجسده دون سلاح موكب الرئيس... اندفع نحو السيارة التي تقله ,يريد أن يفعل شيئاً ما ... غير مبال بسلامته.

تذكر كيف أمطره الحراس بوابل من الرصاص ,ليخر صريعاً مضرجاً بالدماء على الإسفلت. وعندما اقتربوا منهم لتبين سلاحه ,وجدوا أنه لا يخفي سلاحاً ,بل كان يحمل ورقة ,تحوي طلباً ما خاصاً للرئيس ,في أن يحصل على منحة زراعية من الحكومة ,ليكسب رزقه ...

بدو أنه تعب من ذلك النظام البيروقراطي المهيمن ,وأراد أن يختصر الطريق بأن يقابل الرئيس شخصياً ,لكنه دفع ثمن ذلك غالياً...

انتفض من تلك الفكرة...

أوه... يا إلهي ... لقد مات ذلك الرجل ظلماً ... هل يمكن أن نكون نحن الفريق الخطأ؟! ....

فتذكر كلمات الرئيس ,وهو يوجه رجال الأمن المحيطين به قائلاً بتحد:
"ليس الدافع من جانبنا الازدراء والكراهية ,بل العدالة والحرب على الإرهاب الذي يهدد أمننا ومستقبلنا ,بغض النظر عن الوسائل المستخدمة في ذلك الصراع ... يجب أن نربح المعركة ... يجب أن ننتصر عليهم ..."

استرسل في تفكيره قائلاً:

إننا نختلف عنهم ,هم يريدون تغيير الواقع الحالي ... بينما نحن نريد الإبقاء عليه! ... لعل دورة العنف هذه التي نعيشها هي نتاج مثل هذا الاختلاف ...

ولكن يجب أن تتم تسوية الأمور من خلال تحقيق التوازن بشكل عقلاني من جانبنا ,ومن جانبهم أيضاً ...

إن هذه المواجهة لن تضفي إلى شيء سوى إلى سقوط المزيد من الضحايا ...

يجب أن نسمع ما لديهم أيضاً ..."

في هذه اللحظة ,تنبه مرة أخرى بشكل متوتر عندما رأى شبحاً يسير ببطء وحذر بمحاذاة الحائط على الجهة الأخرى من الشارع متجهاً نحو الحاوية ...

سحب مسدسه سريعاً ,واستعد لمواجهة ذلك الشيء. أخذ يراقبه بحذر شديد وهو يقترب من الحاوية ,ومن ثم تسلقها ليسقط داخلها...

فتحرك هو وراءه ببطء وحذر ,متناسياً الأوامر الصريحة بعدم التحرك دون إذن أو مساندة.

عبر الشارع المبتل بخفة الجنود الذين يقاتلون بطريقة حرب الشوارع, وهو يقبض بكلتا يديه على المسدس ,ما أن وصل إلى الجهة الأخرى حتى التصق بالجدار ,وسار بمحاذاته رافعاً مسدسه إلى الأمام في وضع هجومي, ولكن بطريقة متحفزة ,وعيناه لا تفارقان الحاوية ...

عندما أصبح على مقربة من الحاوية ,رأى ذلك الشبح يتحرك محاولاً الخروج منها ثانية ,فما كان منه هو إلا أن صرخ بقوة:

"توقف مكانك ..."

ارتبك الشبح في مكانه ,ويبدو أنه فوجئ بوجوده ,فقام بمحاولة القفز إلى الاتجاه البعيد للحاوية بغية الهروب. لكنه بادره قبل أن يقدم على الهروب بإطلاق رصاصتين من مسدسه ,فتعالت صرخة شبه مكتومة ملفوفة بالظلام من داخل الحاوية دليلاً على إصابة الشبح أعقبها دوي ارتطام بشيء معدني دليلاً على سقوطه.

اقترب هو ببطء إلى أن لامس الحاوية ,فسمع أنين الشبح المصاب, فتسلق الحاوية في تحفز ,وقفز داخلها ليسقط وسط أكوام الورق والعلب والقاذورات المبللة. ما إن استقر على قدميه داخلها حتى صرخ محذراً:

"لا تتحرك ... إلا ستكون هناك رصاصات أخرى ..."

قالها وهو ينظر إلى ذلك الجسد المسجى وسط القاذورات ,ينتفض, وصدره يعلو ويهبط بانفعال ,وسط صوت أنين مصحوب ببكاء خافت يدل على ألم شديد ...

عاد يكرر أوامره وهو يصوب المسدس:

"ارفع يديك كي أراهما ... ولا تقدم على أي حركة أخرى ..."

فأتاه صوت باك مرتجف يقول:

" أرجوك يا سيدي ... لا تقتلني ... أنا أعزل لا أحمل سلاحاً..."

نظر إليه في ريبة وقال:

" كيف لي أن أعرف أنك لست مسلحاً؟! ..."

رد عليه الصوت الباكي وهو يحاول أن يرفع يداه:

" لقد أصبتني يا سيدي في كتفي إنني أنزف بغزارة ... أرجوك لا تطلق علي الرصاص ..."

ما ان رأى يده المرفوعة حتى تبين أنها غارقة في الدماء ,هنا اطمأن وخفض المسدس المصوب إلى الرجل المصاب ووجه له السؤال بطريقة آمرة:

" ماذا تفعل هنا في مثل هذه الساعة؟! ..."

أجاب الرجل المنتحب بصوت ضعيف:

" أرجو المعذرة يا سيدي ,لقد كنت أبحث عن مكان أتقي به العاصفة ..."

قال مشككاً في تلك الإجابة:

" تبحث عن مكان ... أليس لك بيتا يا رجل؟! ... "

قال الرجل:

" لا ليس لي بيت يا سيدي ... إنني متشرد بلا عمل ولا مأوى ... "

هز هو رأسه بأسف لحال ذلك البائس ,وإذا باتصال لا سلكي يصله:

"س – ٧ ... ماذا حدث؟! ... سمعنا إطلاق رصاص؟ ما الذي يجري؟! ..."

رد هو بهدوء وعلى وجهه شبه ابتسامة ساخرة:

"لا شيء يا سيدي ... لقد أطلقت النار خطأ على متشرد اقترب من الحاوية ... وها هو أمامي ..."

رد الصوت الآمر معنفاً:

" كان عليك الاتصال وطلب الإذن والمساندة قبل التصرف ,لي حديث معك لاحقاً ... فقط أحضر ذلك المتشرد إلينا ,وسيأتيك الآن من سيحل مكانك ... مفهوم..."

رد بانزعاج واضح:

" مفهوم يا سيدي ... "

أغلق الجهاز والتفت للرجل المصاب الذي يمسك كتفه النازف بيده, وابتسم قائلاً:

" لقد كدت أقتلك ... كان عليك توخي الحذر ... عموماً سوف آخذك إلى مركز الحماية للعناية بهذا الجرح ,والتحقيق معك ,وقد تحصل على وجبة دافئة وسرير تنام عليه ,كنوع من الاعتذار عن الخطأ الذي وقعت به ... اتفقنا ..."

ابتسم الرجل عن أسنان نخرة تدل على وضعه البائس قائلاً بوجل:

" اتفقنا يا سيدي ... "

فما كان منه إلا أن مد يده إلى المصاب ليعينه على النهوض وتسلق الحاوية للخروج منها ,فنهض الرجل بتثاقل مستنداً عليه ,بينما يدس برجله بشكل خفي تحت القاذورات بندقيته الأتوماتيكية الهجومية ...

اللحظات الأخيرة



بقلم: معتز زكي
(مصر)

اللحظات الأخيرة

بقلم: معتز زكي
(مصر)

للحظة .. كانت ترقبني عيناه .. خلتهما ترقباني في سعادة .. كدت أصيح : " ما زال حياً " .. لكن .. غفت العينان مجدداً .. وأطبق صمت الرؤية .. لم أشعر إلا والرجل يطلب مني أن أسند له ظهره .. قمت بذلك وأنفاسي تكاد تقبله .. أحسست بيبوسة لحمه في يدي .. أحسست بمرارة اللحظات الأخيرة .

كان أبي يرقد فوق منضدة مثقوبة .. وكان الرجل يدس يده بأحشائه .. أسمع صوت السائل يقطر فوق الطست أسفل المائدة .. لم يأكل ثمة طعام منذ أسبوع تقريباً .. وحينما قمت بزيارته منذ ثلاثة أيام لم يقدر أن يتكلم معي .. اكتفى بإشارة من يديه نحو السماء .. وابتسم لي حينما قبلته فوق خده الأيسر .. كان كطفل صغير .. لم أتذكر وقتها إلا عادته حينما كان يغطيني ويقبلني بنفس الموضع وأنا بَعْدُ صبي نائم .. كنت أحس بأنفاسه الحانية كل مساء .

نور خافت يستقر فوق نافذة الحجرة .. يُسْقط بظلال الستارة فوق الطست .. تستقر بعضها فوق وجه أبي .. تفاصيل كثيرة تتبعثر هناك .. خيوط متعرجة ونجوم وبعض الدوائر المفرغة .. ما زال الرجل يفرغ أحشاء أبي .. مازال الرجلان الآخران يسكبان عليه الماء .. ما زلت أسنده لهم !

يطلب الرجل بعض الصابون .. يغسلونه .. بعض فقاقيع الصابون تضل طريقها فوق أرضية الحجرة ومن ثم نحو بنطالي .. ألمح بعض النمل قد بدأ في البحث للتو عن وليمة بوجه أبي .. أكاد أجن غيظاً .. أدهس ما أستطيع منه بسبابتي اليمنى .. أشفق عليه .. ماذا عساي أن أفعل له ؟ .. ماذا عساي ؟! .. ماذا ؟ .. لا شيء.

يلفونه في ثوب أبيض .. تتلاشى الألوان جميعاً في عيني .. تستحيل للون واحد .. تماماً مثل شعر أبي .. ماتت كل الألوان .. لم يبق إلا اللون الأبيض وبعض الظلال الرمادية القديمة .. ظلالاً منسية تعلق بستار النافذة.

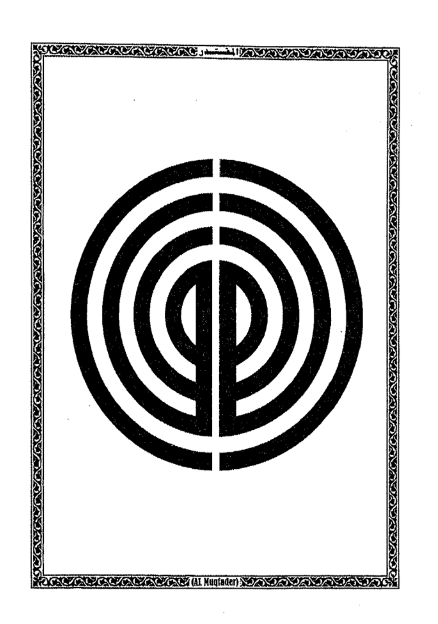
يحملونه فوق لوح خشبي مكتوب عليه : " مسجد عثمان " .. بعض النسوة يصرخن في حركات مسرحية .. بعضهن يخفين الدمع بمحارم أيديهن .. غاضت عيناي بدمعة واحدة استقرت فوق نحري .. كدت أشعر بالاختناق .

الجميع ينزل الدرج مع أبي .. يستقلون معه السيارة .. يتبعونه الآن بعد الصلاة .. يلتفون في حلقة من حوله .. يحفرون الحفرة المعتادة .. يضعونه

فيها .. يرصون بعض الحجارة من فوقه .. يثبتونها ببعض الأسمنت .. أخيراً يهيلون عليه التراب .. أحدهم يخطب فينا .. يقول إن أبي يحاسب الآن !

تقوم صبية صغيرة بغرس صبار نحو رأسه بينما كنت أسرع الخطى نحو جانب من المكان حتى لا يراني أحد .. استجمع بالكاد قوتي كي أغدو هنالك .. كان النخيل يلقي بظلاله فوق التراب .. كان يحميني من أعينهم .. بركان من حمم الدمع المتراكم يتفجر .. أشهق في خوف وحسرة .. أحسست أن العالم أضيق من الحفرة التي وضعوه فيها .

" زرعنا له صبار يا بيه "، فاجأتني البنت وكان معها الآن بعض الصبية والبنات .. نفحتهم بما وجدته بجيبي .. سرعان ما تبعني أحدهم : " قرينا عليه قرآن يا بيه " .. نفضت ما تبقى من نقود بجيبي .. أسرعت في ثقل نحو السيارة .. خارت قواي .. تكومت فوق المقعد الخلفي وأخفيت وجهي بيدي .. بحر أخر من الدمع والعرق .. يد تنقر فوق نافذة السيارة .. صوت يصيح بي : " ميصحش كده يا بني .. يللا عشان تاخد العزا " !


المقتدر
(Al Muqtader)



نزول الحقائب



بقلم: عبدالله تايه
(فلسطين)

نزول الحقائب

بقلم: عبدالله تايه
(فلسطين)

نزلت الحقائب، وافترشت الأرض بين مئات الحقائب الأخرى، هل كان للعربية أن تعاني هذه المعاناة كي تقصقص المسافة المحدودة في رجوع يثير ويخرج المرء عن أطواره ، ولم لا والمسافرون ينتشرون كالجراد جلوساً على مقاعد تهري مؤخراتهم، تقوس فقرات ظهورهم، تحني هاماتهم وهم يحاولون طرد الشمس بظل أي شئ، ستة أرجل وثلاثة أدمغة، ثلاثة أجساد تفاوتت في الجلد والعزيمة، الشمس التي خرجت من عب النهار في المشرق الممتد عبر حقول اللوز والحدود تمد لسان لهيبها شيئاً فشيئاً، أما في الجنوب حيث أسلاك المعبر الذي ينتظر الناس أن يفتح فالساعة تجاوزت العاشرة والبوابة لا تزال تصد النظر، وتبعث قلق التأخير، تمر دبابة داخل المعبر تندفع شرقاً، تنفث خلفها وحواليها كتلة غبار تكفي لملء مئات الرئات، علمان مختلفان متواجهان يبعدان عن بعضهما أكثر من مائتي متر، أحدهما فوق البوابة المحتلة، والآخر فوق مكتب الجوازات المؤقت بعد هدم مبان كثيرة بجوار المعبر، العلمان المتنافران في الألوان يرفرفان بقوة ولا أحد يكترث لهما :

. هاهي الدبابة قادمة داخل المعبر، بعد قليل يفتحون البوابة .

قال أحد المنتظرين بتفاؤل لقرب نهاية انتظاره .

. لا . لا تحلم بفتح البوابة .

رد جالس بجواره:

. وما أدراك ؟

. انظر هناك .

أشار بإصبعه .

نظر البعض نحو الجهة التي أشار إليها الإصبع، مجموعة من الرجال يجلسون على المقاعد الخشبية، منهم من صارت مكعبات الحجارة مقاعد لهم، والتراب صار لهم كذلك، بعضهم يلبس قبعات قماش مختلفة الأشكال والألوان تقاوم حر الشمس، وآخرون بلا قبعات، يمصون دخان سجائرهم وينفثونه سحابات، يتلهون بالحكايات والضحكات لتمرير الوقت، وهم لا يرصدون انفتاح بوابة المعبر ولا يراقبونها، ولا يعنيهم متى ينفتح فاهها الحديدي عن جندي أبرص ينظرهم بناظوره ويشير بيده لدخولهم متى يشاء،

فالحلم بالدخول للهروب من الانتظار وصهد الشمس يظل معلقاً بإشارة من اليد الممدودة للجندي.

تناوب الأسئلة والإجابات بعض القريبين:

. ما هؤلاء ؟

. ناس ينتظرون ؟

. مسافرون ؟

. إنهم يتمازحون .

أجاب أحد الجالسين :

. هؤلاء عمال المعبر .

. إذن ليس في الداخل عمال؟

. عندما تراهم يدخلون تباشر خيراً .. عندها فقط تبدأ إجراءات فتح المعبر ..

. ومتى يفتح في العادة ؟

. الله أعلم . على كيفهم . وقتما شاءوا وشاءت يد الجندي .. أو شاء إصبعه ..

. وقتما شاءوا؟!

. ها وقتما شئنا !!

علمان يرفرفان ، يتواجهان عن بعد، والقلوب في الصدور من فرط غضب الانتظار وإزعاج الصغار ترفرف .. الجنود يأكلون، يحتسون القهوة الصباحية، يختمون بالماء البارد، يستحلبون اللبان على صوت موسيقى تصدح من مذياع بحجم الكف ثم يتصلون بأمهاتهم وآبائهم وزوجاتهم وأولادهم وبناتهم وأصحابهم وصاحباتهم يطمئنونهم عن سلامتهم وأنهم لا يزالون يقومون بمهامهم، في حين لا يزال رنين الهواتف النقالة يشتعل بحماس في كل لحظة من ذوي المسافرين يسألونهم ويستفسرون منهم بأسئلة لا تنقطع : أين وصلتم ؟ هل فتح المعبر ودخلتم ؟ أنتم في الجانب الإسرائيلي أم المصري؟ معقول حتى الآن لم يفتحوا البوابة ؟! لا ..لا . أكيد تمزحون، نخمن أنكم الآن تأكلون السمك المشوي في العريش. لا ينقذهم سوى الحلف بأغلظ الأيمان أنهم لا يزالون يفترشون القهر والتراب والانتظار .

المسافرون المنتظرون تزوغ منهم الأبصار هنا وهناك، يتصيدون أية حركة تنبئ عن فتح بوابة المعبر، يتصافق العلمان في قوة الهواء الذي يأتي من بحر

رفح فلا يغطي التصافق على صراخ الأطفال، ولا على أبواق العربات، ولا نداء الصبية المنتشرون في الساحة يبيعون أو يعتلون الحقائب ويكدسونها فوق ظهور العربات، سح العرق يرطب الثياب، ينعجن بالغبار الطيني على الجلود والسحنات المقطبة، ينتفي فرح السفر، تروح متعته من عيون الصبايا والنساء حيث غطى الغبار كحل العيون .

ستة أرجل وثلاثة أدمغة يلاحظون تصافق العلمين المتواجهين، يرتلان حكاية الإنسان، الذي يمر على وجع الإنسان فلا يرى فيه إلا عدواً يستحق الذل أو الموت، تتساءل الأدمغة عن رفرفة العلمين المختلفي الألوان تماماً في زهو يؤججه هواء مسح بحنو وطراوة على أيدي وعيون ووجوه وتراب وجدران مهدومة منذ انفلاته من فوق موج المتوسط حتى آخر جدار مهدوم في رفح، حتى يأتي يلطم وجه الساريتين والجند والناس، ويذهب شرقاً إلى حيث غبار كثيف يتصاعد من أطراف دبابة تكنس ممرات الشريط وبوابة المعبر، والناس على قلق المفاتيح والبوابات المغلقة، والمنتظرون على الحقائب المصلوبة في الشمس يدردشون صيغ ولعنات بكلمات وأفكار شتى، نداء الصبية يتصاعد عن أرقام العربات واصطفافها في الطابور، والحقائب ترفع بترابها فوق أكتاف فتية لوحت وجوههم شمس تموز الحارقة .

تهرول الأقدام الفتيّة بالحقائب، تقف الحقائب في صفوف فوق ظهور العربات، يحشو الصبي بعض الأعطيات في جيب سرواله الذي ينم عن نحافة ساقيه ويغيب بين الجموع . يقف نصف الناس ينظرون إلى البوابة التي تحركت :

- يا اللا يا شباب ..

يهتف صوت في استرخاء لا يزال يستمده من استرخاء أعضائه على التراب، وقد ضرب كوعاً على الأرض في انتظار فتح البوابة، تفتح البوابة فاها، مطوقة بأسلاك شائكة واستحكامات وتدابير لا حصر لها، يفتح المسافرون أفواههم وآذانهم وعيونهم وجيوبهم :

- ها قد جاء الفرج ..

تقوم أم تجرجر حقيبة وابنة، وآخر يكاد يطلع من وراء ثيابها المشدودة في حمل واضح، يرتفع صراخ الصبية الذين ينادون على الأرقام والأسماء والحقائب وصرف العملات وكروات الجوال والشاي والبرّاد، تسرع وتيرة الأقدام والتزاحم على الأرض الترابية، يهف الغبار الموجودات جمادات وأجسادا، تعرق الرؤوس، تتصاعد اللعنات، وعلمان متواجهان يتفرجان في زهو الظالم والمتحدي ..

- ياللا يا شباب ..

يتكرر الصوت مراراً ثم يصمت، إذ فاجأه باب البوابة بالارتداد ثانية، صمت النداء والمنادي في غل، ماذا يفعل الجندي بمشاعر الواقفين الصابرين، والجالسين المرضى، والكاظمين الغيظ ؟! ماذا يرى وعلى ماذا يتفرج في ناظوره السحري ؟ يقلب السحنات الملهوفة على لحظة فرج على

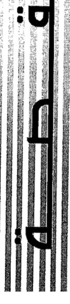
مـرأى من علمين يصطفقـان متواجـهين، وفـلاة خـاوية جهـة البـحـر، مطلع شمس، وقهر ممتد، نسيم يحمل حـر الشمس، وبريق يلمع من زجاج العربات والنوافذ والرءوس، أطفال يتقلبون على الأرض أو في أحضان أمهاتهم فتغدو ملابسهم الزاهية قاتمة، يعود المنتظرون للجلوس ثانية .

علمان وناظور وستة أرجل وثلاثة أدمغة وشمس تضرب الجميع ..

ظلت عقارب السـاعة تمرجح الوقت مع بلادة جندي الحراسة، تقيه قبعة الشمس ومظلة حديدية، وألوان من الطعام والشراب، وموسيقى راديو صغير بحـجم الكف، والناس على وجع ينتظرون، حـتى صارت العقـارب تشيـر إلى الثانية عشـرة، اقتـرب منتصف النهـار، تعلقت الشمس فوق الرءوس ولا من إذن لدخول عمـال المعبـر المنتظرين؛ الذين تناولوا فطورهـم وشايهم وقهوتهم وسـجـائرهـم ونكاتهـم وحكاياتهم الاجـتـمـاعـيـة والاقـتـصـادية وتهكمـاتهم الشـخصيـة والسيـاسيـة حتى لم يعد في جعبـتهم شئ . تململوا، نهضـوا من أماكنهم، توزعـوا في الساحة يلينون ثنيات ركبهم وفقرات ظهورهم والتواءات التكويع ووجع الجلوس في مـؤخـراتهم من المقـاعـد الصلبـة .. يتـأفـفـون من الراحة والخمول .. يراقبون المسافرين والحقائب والأطفال بعيون تظنها على الأشيـاء، لكنها مبحلقة في فضـاء واسع، وأفكار تروح بعيداً إلى همـوم الأسـر وحاجات الأولاد وفقـر الحال، لا تنبههم سوى صرخـات حادة لأبواق شاحنات تستعد لنقل الزلط من داخل المعبر.



ورقة



بقلم : يحيى طالب علي
(الكويت)



بقلم : يحيى طالب علي
(الكويت)

الساعة الخامسة و النصف صباحاً

خرج و هو يبلع ريقه محاولاً القضاء على الضغط المزعج على أذنه ,و يبحث في حقيبته عن علكة لعلها تنفع كما قرأ في إحدى المجلات على متن الطائرة . خرج بهدوء و قبل ركاب الدرجة السياحية ,و لازال يرمق بين الفينة و الأخرى ذلك الطفل و أمه ,و هو يشعر بالغضب أن لا قدرة له على تحويل نظره عن الأم وطفلها . و غضب من أنه غضب لسبب تافه.

ودعته المضيفة بابتسامة هادئة و كلمات مألوفة ,مضى على سماعه لها سنين طويلة . جر حقيبته على أرضية الممر ,و لكنه قرر حملها ,فلقد أزعجه صوت العجلات على الأرضية المطاطية.

لا أحد ينظر إليه ,و هو ينظر في وجوههم جميعاً. و يحاول أن يقرأ في هذه الوجوه قصة حياة كل منهم . هذا الأشقر يعمل في شركة النفط ,من الواضح أنها ليست المرة الأولى التي يأتي فيها إلى الكويت . و هذه السمراء لعلها تعمل في الجيش الأمريكي فهي أقرب إلى الرجال في مشيها منها إلى النساء . و لعل هذا رجل أعمال ,فهو يبتسم في وجه كل من يعمل في السوق الحرة و يمازحهم ,فهو إذاً يمر من هنا كثيراً. و ارتسمت على وجهه ملامح ابتسامة تحاول أن تخفي ذكرى غريبة و رأى الأم و طفلها مرة أخرى : أمه تجره بعنف و هو يتوسل بها أن تشتري له تلك اللعبة.

يقشعر لسماع النداء الأخير رغم أن لا علاقة له بالرحلة أو ركابها ,و لكن العلم بأن هنالك من هم على وشك أن لا يلحقوا بموعد رحلتهم يشعره بالقلق و الأسى . و يمشي بخطوات بطيئة متعبة حذرة نحو موظف الجوازات . و ذلك الممر الرخامي اللامع البعيد يزعجه ,يشعر و كأن قدمه تزل فيقع و يضحك عليه عمال النظافة.

"حمدلله على السلامة .. تفضل"

الساعة السادسة و النصف صباحاً

جلس في ستاربكس يحتسي قهوته المفضلة و ينظر في وجوه الخارجين من بوابة القادمين . ابتسم ساخراً من تلك العائلة الكبيرة التي أتت لتسقبل ابنها القادم من الولايات المتحدة بالورود و الهدايا . نظر إلى ساعته و ترك المارلبورو على الطاولة و قام بإتجاه البوابة و هو يعاين بإنبهار خافت مبنى

المطار الجديد و رأى شيخاً كبيراً صامتاً و وحيداً و كأنه بانتظار شخص ما... و أخيراً حول الشيخ نظره إلى عينيه ,فتظاهر بأنه كان ينظر إلى الإعلان الذي خلفه . جال بنظره يمنة و يسرة باحثاً عن سيارات التاكسي البرتقالية . و لكنه اكتشف في لحظات بأن ألوان التاكسي تغيرت إلى الأبيض و الأخضر .

"وعليكم السلام... وين؟"

الساعة السابعة و النصف صباحاً

بدا المكان مألوفاً . قلبه ينبض بشدة . و تتسارع أمام عينيه صورة أمه و هي تبكي و تضحك لعودته ,يرى أخته تركض لتحتضنه . و يرى أباه واقفاً في الخلف يبتسم متصنعاً كيلا يظهر عواطفه الجياشة أمام من يرون فيه مثال الرجل الصلب . و تيقن أنه لن يرى أخاه الأكبر إلا بعد أن يستيقظ قبيل صلاة الظهر .

"أي شارع؟"

بدأ يبحث عن السدرة التي كانت في طرف الشارع حيث كان سكنه . و كادت نبضات قلبه تمزق قميصه الأبيض . و سرت في أوصاله فجأة برودة مرعبة ... و اقشعر.. كأنه سمع صوت النداء الأخير. و نظر إلى الخلف

"بس . هني" و صمت و شفتاه ترتجفان من شعور غريب اعتراه . و عاد طفلاً ,و تلك اللحظه عندما وقف في السوق يعاين من خلف جدار زجاجي سميك لعبة لطالما حلم بامتلاكها . تجمدت أوصاله و هو يمد يده إلى محفظته و هو يهمس : "هني؟"

"خمسة دنانير"

أنزل حقائبه و هو ينظر إلى آخر الشارع معايناً السيارات الواقفة أمام البيوت . وقف بجانب حقائبه و أخذ ينظر إلى ساعته و إلى سيارة التاكسي تختفي بين الأشجار على جانبي الطريق. ترك حقائبه و نبضات قلبه تهز بقوتها أطرافه . تذكر أنه كان يبحث عن أمه بعدما استفاق من حلم امتلاك اللعبة يعاين وجوه النساء في السوق ,و مشى إلى آخر الشارع و عينياه تبحثان بين لوحات السيارات على أرقام مألوفة ,و يرمق حقائبه كل حين. وقف مجهداً أمام شيخ كبير- صامت و وحيد - يجلس على كرسي في حديقة أمام منزل . و شعر ببرد يهز أوصاله و هو يسأل عجوزاً في السوق عنه أمه ببراءة : "ما شفتي أمي؟"

"كان في ... في سدرة بأول الشارع..." و أشار بيده متفائلاً أن يفاجئه الشيخ بإجابة ترد إليه الأمل ,وحاول أن لا ينظر في عيني الشيخ التي عصرها البرد القارس . و تذكر فجأة أنه عاش لحظات سعيدة يحلم بامتلاك اللعبة ,و لكنه عندما إلتفت ليطلب من أمه شرائها ... تجمدت أوصاله ,يبكي و هو يخطو بحذر في زحمة السوق . و يخنق صوته الخوف من الضياع "يمه؟ يمه؟ يمه؟"

قام الشيخ من كرسيه البلاستيكي و اقترب منه بخطوات بطيئة و يداه



خلف ظهره و هو ينظر إلى أول الشارع حيث يشير

أما العجوز التي سألها في السوق فابتسمت و قبلته على جبينه الباردة , فعاد إليه دفء الحنان و أشارت بيدها السمراء الضعيفة إلى طرف السوق حيث المصاعد ,فكانت أمه .

* * *

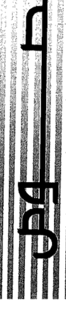
و أما شجرة السدرة قرب مهبط الطائرات.
تقع و بعنف ... ورقة من أوراقها

أوراق السدرة تسقط حية على الأرض كلما هبطت طائرة في مهبط المطار . و كلما سقطت ورقة ,تبرد الشمس . تبرد شمس بلاد لا تعرف الظل...

ليت قصص الأشجار تنتهي

ذاتيات ملونة بندى الجرح

بقلم: محمد بن سيف الرحبي
(سلطنة عمان)



ذاتيات ملونة بندى الجرح

بقلم: محمد بن سيف الرحبي
(سلطنة عمان)

سأتركه لكم
قلبي المترع بحدبات السنين
سأترك لكم ما تبقى
من حزني القديم
لتغسلوا عيونكم من دمعه
وتصلوا ركعتين من أجله
لكما عينان
. . ذرفتا كل حزن .

* * *

سأترك لكم مفكرتي
تغتسل في حدقات حروفها
مواويل الوجع
وأوهام التواريخ الهاجسة بي
لمن تكتمل الأزمنة يا ترى ؟
وقد تركت لكم قدري
يحبو على شريانه طفل غرير .
كم تهجس الأقدار بي
كي أكون . . ولا أكون
كم ترسم الأوجاع دربي
ودمعي عاصفة تلوح من خلف السكون .

* * *

سأترك لكم ما تبقى
من كل شيء
ليكتمل الكحل في عيني حبيبة
غابت وما عادت كما كانت
صادف حزنها حزني
فكم بكينا
وكم وقفنا فوق أهداب الكلام
لكن دربي يعود بي وحيداً
دون خطو أتبعه
فقط ؛ كي لا أعود دون .. أي شيء .

* * *

.. وأنتشي وحدي
لليل ذاكرة مريبة
ولي ما تبقى من حبر معتق
أجره سطراً فسطراً .
تلوح من خلف النوافذ
ملامح للقصيدة
أولد دون قصيدتي
يضن بها ليلي
فأسامر جمري والشتاء!!
آآآآه كم ثقيل هذا الشتاء
وددت لو ألقمه جمراً
يحترق في أتون الروح
لكن البرد عابس فوق احتمال الجمر
سنخبو معاً ..
فحمتان تجاوزتا حد العذوبة
واستفاقتا فوق مقصلة العذاب .

أتركم لكم :
لا الليل يبقيني بمنأى
عن أوجاع النهار
ولا الشموع تزيح العتمات عني
أي ليل خبأناه معا
وقد أسرج الضوء حصانه
نحو مفاوز لا ينتهي الرمل
في حدقاتها . .
دعني أفكر يا حبيبي :
أي موت يأخذ الصبوات منا
ونحن لم ندس في أجفاننا
سوى لون الحياة ؟
سأقول : إني أحبك
ألف حب وحب
ألف قلب وقلب . .
سأقول : أني مغرم ، وأني عاشق
هل يزول الليل بلمسات قمر عاشق ؟!
سألقي إليك تعبي أيها الليل
لعلني . . لعلني أحلم لانام
أو أنام لأحلم بحبيب لا ينام .

* * *

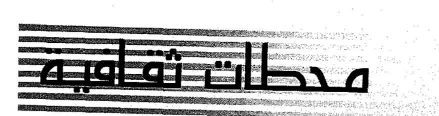
هذي شموعي أوشكت أن تغادر ليلها
وليلها ليلي
وبكاؤها بكائي
لكنها تعبت من صمت المقابر
آه . . حين يستحيل القلب مقبرة للصمت
وتتماهى مساحات الكلام .

أيقظوا الشمس من غفوتها
كي تأتي فتشهد على حواديت ليل
ظل مشغولا بظلمته
أيقظوا الضوء
لتستريح الظلمة ولو قليلاً
أحتاج إلى خيوط الضوء أشعلها
شموعا لما تبقى من الحياة . .
فهاتوا برهانكم وتعالوا
اقرؤوا ما تبقى من سيرة الضوء
ليستريح القلب ، ويهتف : حبيبتي .

* * *

مشغول أرتب لليل مواعيده
وأحلم أن تكتبني قصيدة
تشكلني حروفا من دمعها
يرسلني الليل رسالة حب
لحبيب ما غاب عن عيني .
وحدي في زاويتي السحيقة
مشغول أجدول لساعة الحائط
حركة السير ومساحات التوقف
أهمس لعقاربها عن الزمن الذي مضى
وما تبقى من أزمنة سحيقة .
مشغول أوقد الشمع
فالظلمة أحلى . .
حين تلامس رقصات اللهب
أنا والظلمة والشموع
نرقص
على وقع موسيقى انتظارك يا حبيبي .




محطات ثقافية

عبدالله موسى تحدث عن روائع الفنون الإسلامية

في إطار التعاون الثقافي بين الكويت ومصر أقيم في المسجد الكبير محاضرة عنوانها " من روائع الفنون الإسلامية... العمارة الإسلامية" للدكتور عبد الله موسى رئيس قطاع الآثار الإسلامية والقبطية في مصر وأدار المحاضرة مدير إدارة المسجد الكبير عبد الله الشاهين.

تحدث عبد الله موسى في المحاضرة عن الفنون المعمارية في الكويت بصفة خاصة، والخليج بصفة عامة مشيراً إلى تأثير هذه الفنون بالزخارف الفارسية والأندلسية والمغربية والشرقية كما أشار موسى إلى نشأة الحضارة الإسلامية من خلال بناء مسجدين في عهد أبي بكر الصديق رضي الله عنه أو تأسيس مسجد في المدينة المنورة، وتأسيس الرسول الكريم لمسجد قباء بالإضافة على بناء المساجد في اليمن العهد الأول من الإسلام، ولقد وضح المحاضر في سياق حديثه الجانب التاريخي للمسجد الأقصى إلى جانب نشأة المساجد في الإسلام نشأة صحيحة وتطورها على مر العصور الإسلامية.

تعاون كويتي فرنسي في مجال الآثار

وقع الأمين العام المساعد للشؤون الإدارية والمالية والهندسية في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عبد الهادي العجمي تجديد اتفاقية البعثة الفرنسية لمدة خمس سنوات مقبلة.

وجاء هذا التوقيع خلال اجتماع العجمي مع مدير البعثة الفرنسية للآثار في الكويت أوليفيه كالوه، ومدير البعثة السابقة جان فرانسوسال، ومدير الآثار والمتاحف في المجلس الوطني شهاب عبد الحميد الشهاب.

وأشاد العجمي في هذا الاجتماع بالتعاون الكويتي الفرنسي في مجال التنقيب الأثري ودور البعثة

الفرنسية في جزيرة فيلكا مع تأكيده على استعداد الكويت في تقديم التسهيلات لاستمرار عمل البعثة الكويتية الفرنسية المشتركة في مجال الآثار.

كما رحب العجمي بالأفكار الفرنسية للتعاون من خلال دراسة مجموعة من البرامج التنفيذية خلال السنوات الخمس المقبلة.

عُمان

فعاليات مسقط عاصمة للثقافة العربية هذا العام

انطلقت فعاليات مسقط عاصمة للثقافة العربية لهذا العام، افتتحت الفعاليات برعاية وحضور وزير التراث، والثقافة في سلطنة عمان هيثم آل سعيد، وبحضور المنجي أبو سنينة المدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

وتضمن افتتاح الفعاليات أوبريت "رواحل" الذي قدمته فرقة "أنانا" السورية بالإضافة إلى العرض الأول للفيلم العماني "اليوم" بالإضافة إلى تقديم ٤٠ فيلماً روائياً ومسجلاً، ومن الجدير بالذكر أن مسقط تشهد خلال احتفالها كعاصمة للثقافة العربية هذا العام، انعقاد الدورة الخامسة عشر لوزراء العرب المسؤولين عن الشأن الثقافي في العالم العربي لمناقشة الثقافة العربية ومجتمع المعلومات أو"ثقافة الطفل والأسرة" في مجتمع المعلومات"

كما ستتضمن الفعاليات أسابيع ثقافية وعروض تشكيلية، وموسيقية، وأنشطة مسرحية، والعديد من الفعاليات والأنشطة الأخرى التي تم التجهيز لها مسبقاً.

سورية :

لغة الذات والحداثة الدائمة لإبراهيم العريس

صدر للكاتب السوري إبراهيم العريس كتاب عنوانه "لغة الذات والحداثة الدائمة" عن دار المدى مشيراً في كتابه إلى رؤية خاصة في قراءة الفكر والآداب من خلال علاقة الذات المبدعة، متحدثاً عن سقراط الذي كان ضرورة، بكل ما يمثله من وعي متمرد وأن جورج دومزيل ومرسيا إلياد فهما عبقريتان فريدتان بفضل جمعهما بين الجذور الثقافية الغربية والشرقية معاً.

وأوضح المؤلف أن القرن العشرين سيظل هو الأكثر كثافة، وتسارعاً في التقدم الحضاري النوعي، ورواية جيمس جويس "أوليس" هي زمن خروج "ليوبولد" بلوم من منزله وعودته إليه.



ويبدد إبراهيم العريس في فكرة كتابه مشيراً للعديد من الأسئلة التي تتمحور حول لغة الذات والحداثة الدائمة، والتجاوز لعدد من آخر من المشاهير مثل توماس مان، وبيكيت وازارا باوند، ودورنمات، وكـــــاز انتزاكيس ، وفوكز ، وتنيسيس ويليامز، كما أوضح المؤلف العلاقة بين المشاهير والمغمورين من خلال خيوط متية بين حيواتهم وأفكارهم وكتباتهم.

ندوة "الجسد والهوية : تمثلات الجسد في الثقافة العربية :

شارك عدد من الباحثين والنقاد العرب والأجانب في ندوة "الجسد والهوية" تمثلات الجسد في الثقافة العربية بدعوة من المعهد الفرنسي للدراسات الشرقية في دمشق.

وتحدث الباحثة اللبنانية منى فياض عن الجسد بوصفه مركز الازدواجية، وتناول الباحث السوري فواز باقر في شهادة الجسد والفضاء السكني، إلى جانب العديد من الشهادات والدراسات في هذا السياق.

ولقد تضمنت الندوة محور الجسد في الأدب العربي" ليشير جمال سعيد من سورية في ورقته إلى الجسد في رايات جبران إبراهيم جبران وتحدثت الباحثة راية سمارة عن الجسد السجين، من خلال ثلاث تجارب روائية عربية ومن جامعة اكسفورد تحدثت الباحثة نسرين جعفر عن الجسد في رواية سيدي وحبيبي "لهدى بركات" وقدمت الباحثة ديمة شكر من سورية بحثاً عن أطوار الجسد في الشعر العربي إلى جانب تجارب الشعر الحديث، خصوصاً في أشعار نزار قباني وغير من التجارب الأدبية الأخرى.

مصر

مشاركة كويتية متميزة في معرض القاهرة الدولي للكتاب

حظي معرض القاهرة الدولي لكتاب في دورته الأخيرة على ازدهار في الإقبال على الكتب من خلال العناوين المتنوعة فيه بالإضافة إلى الأنشطة الثقافية والأدبية التي أقيمت على هامشة.

وتضمن جناح الكويت في المعرض الإصدارات الكويتية التي تحظى كل عام بقبول الجمهور ومن أبرز الكتب الكويتية المشاركة في المعرض ثلاثة كتب تتناول مسيرة ثلاثة من رموز الكويت، وهي كتاب عنوانه "صاحب السمو الشيخ جابر



الأحمد الصباح.. مسيرة وطن" وكتاب "سمو الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح.. مسؤولية وعطاء". وكتاب "سمو الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح.. عزيمة وبناء" وهي من إصدارات مركز البحوث والدراسات الكويتية كما تضمن جناح الكويت ٢٧٠ عدداً من مجلة عالم المعرفة بداية من العدد الأول وغيرها.

ولعب سور الأزبكية دوراً بارزاً في معرض القاهرة للكتاب في دورته الأخيرة من خلال الكتب التي قدمت بأسعار مخفضة في متناول الجميع إلى جانب وفرة الكتب وتنوعها.

عبد العزيز السريع شارك في تابين ألفريد فرج

أقيم على المسرح القومي في الأزبكية في القاهرة حفل تأبين الكاتب الراحل ألفريد فرج والذي دعت إليه جمعية مؤلفي الدراما العربية ومقرها القاهرة وذلك من خلال حضور عدد من الكتاب والأدباء والمفكرين العرب.

ولقد شارك من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي مدير دائرة الجوائز فيها الدكتور إبراهيم الشريدة فقد سبق لألفريد فرج الفوز بجائزة المؤسسة كما شارك الكاتب عبد العزيز السريع بدعوة من الجمعية بوصفه رفيق درب الراحل وتضمنت مشاركة السريع كلمة ألقاها في هذه المناسبة تحدث فيا عن مرحلتين أساسيتين من العلاقة التي تربطه بالراحل، الأولى على الصعيد الإبداعي من خلال لمحات سلط فيها الضوء على الاسلوب الذي سبب تفوق الراحل فوضع من خلاله خطوات راسخة على درب المسرح كما شارك من الإمارات مدير عام جائزة سلطان العويس الكاتب عبد الإله عبد القادر، وغيرهم من المسرحيين والأدباء. لقد ترك ألفريد فرج إرثاً مسرحياً ودرامياً عبر سنوات طويلة حافلة بالعطاء والتميز مستخدماً التراث وإسقاطه على الواقع كوسيلة حية للتعبير الدرامي.

البحرين

وزير الثقافة المصري حاضر في "المحرق"

ألقى وزير الثقافة المصري فاروق حسني في الحرق البحرينية محاضرة تحدث فيها عن تجربته في وزارة الثقافة المصرية خلال ١٨ عاماً وذلك بدعوة من الشيخة مي آل خليفة وكيلة وزارة الإعلام في



البحرين وبحضور حشد من المثقفين والفنانين في البحرين.

وأكد حسني في محاضرته على عمق العلاقة بين وزارتي الثقافة في مصر والبحرين، وأنه ضد تسييس الثقافة ومع تثقيف السياسة، وقال: "حاولت ربط الثقافة المصرية المعاصرة بما يحدث في العالم.. وأضاف: "فلسفة الوزارة قامت على تحديث البنية التحتية وتجديد المؤسسات القائمة والتواصل مع تراث مصر الثقافي... والعمل على تجاوز المشكلات التي حاولت قوى إرهابية وضعها أمام الإبداع المصري باسم التاويل الخاطئ للدين".

وأجاب وزير الثقافة المصري فاروق حسني على العديد من الأسئلة التي وجهها إليه جمهور الحضور التي تركزت حول مفهوم الثقافة ودور وزير الثقافة في تفعيلها وإبراز دورها المهم في الحياة.

لبنان

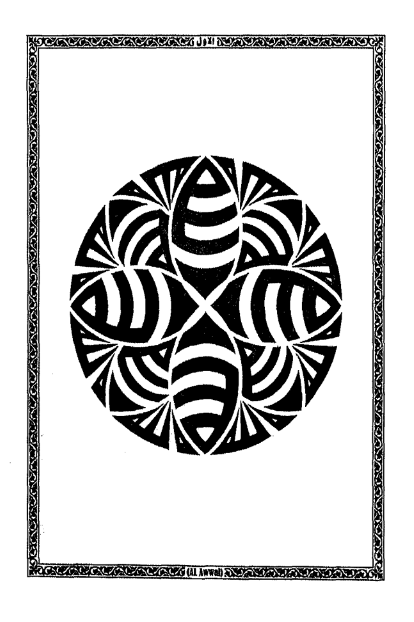
الاحتفاء بالمفكر والأديب هشام شرابي

نظمت مؤسسة سعادة للثقافة واللقاء الثقافي الفلسطيني ودار نلسن للنشر في بيروت. برعاية رئيس الوزراء لبنان فؤاد السنيورة الذي مثله وزير الثقافة طارق متري، احتفالية في ذكرى الأديب الراحل هشام شرابي، وتحدث رئيس مؤسسة سعادة للثقافة علي غندور عن شرابي المتفاعل مع الثقافة الأميريكة من دون ذوبان والمثقف الملتزم بقضايا مجتمعه العربي.

وألقى رئيسي اللقاء الثقافي الفلسطيني أنيس صايغ كلمة ألقاها عنه سليمان بختي، وألقى الدكتور عاطف قبرصي كلمة الدكتور كلوفيس مقصود إلى جانب كلمة البروفيسور مايكل هدسون زميل شرابي في جامعة جورجتان قال فيها: "منذ رحيل هشام ونحن نفتقده كنموذج للفجر العربي وكانت كلمة الوزير اللبناني طارق متري عبارة عن رؤية تحدث فيها عن شرابي وهجرته، كما ألقى الشاعر الكبير أدونيس كلمة تذكر فيها ذكرياته مع المحتفى به، وانفتاحه على الحضارات، وتسامحه وقال: "كانت صداقتنا تنمو وتتعمق، في المناخ الثقافي الذي تكونه هذه الأفكار أو توحي له".

البيانات التشكيلي

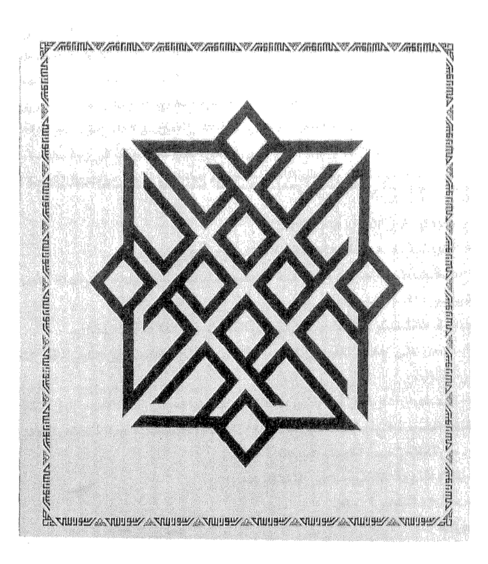
لوحات العدد للفنان التشكيلي الكويتي فريد العلي













لوحات العدد للفنان التشكيلي الكويتي فريد العلي

حملة التقديرية



وفاء لأولئك الرجال وعرفاناً لتلك الجهود التي بذلوها حتى استحقوا جائزة الدولة التقديرية، تنشر "البيان" نبذة من سيرتهم تحية لهم وتقديراً

خالد سعود الزيد

◆ ولد خالد سعود الزيد في حَيّ القبلة في الكويت عام ١٩٣٧م.

◆ تلقى تعليمه في المدرسة القبلية عام ١٩٤٣م ثم المدرسة المباركية عام ١٩٥١، ثم ثانوية الشويخ.

◆ كان من مؤسسي رابطة الأدباء في الكويت، وفي عام ١٩٦٧م انتخب أميناً عامة للربطة حتى عام ١٩٧٣م.

◆ كان واحداً من مؤسسي مجلة "البيان" التي تصدرها رابطة الأدباء في الكويت، وأحد أعضاء هيئة تحريرها منذ صدور عددها الأول في إبريل ١٩٦٦م، وقد تولى سكرتارية تحريرها وعين رئيساً لتحريرها عدة مرات.

◆ رئيس لجنة تشجيع المؤلفات في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب منذ عام ١٩٩١ وحتى تاريخ وفاته.

◆ مثل الكويت مرتين في مهرجان (شتروغا) للشعر العالمي الذي كان يعقد في يوغسلافيا سابقاً.

◆ حصل على جائزة الكويت التقديرية في الآداب والفنون لعام ١٩٨٤م من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في حقل الأدب العربي الحديث.

◆ حصل على وسام المؤرخين العرب عام ١٩٩٠م.

◆ كتب للإذاعة الكويتية وقدم برنامجاً ثقافياً أدبياً بعنوان " قبسات أدبية"

◆ أقام معرضاً للمخطوطات العربية والكويتية والمطبوعات الكويتية النادرة في رابطة الأدباء في الكويت في الفترة ١٣-٢٠ فبراير ١٩٩٠م.

◆ حاضر في جامعة مانشستر عن الأدب العربي في الكويت عام ١٩٨٢م وعام ١٩٨٤م.

◆ في عام ١٩٨٢ حصل على جائزة المعرض الدولي الثامن للكتاب العربي في الكويت عن كتابه "أدباء الكويت في قرنين" الجزء الثالث.

◆ فاز كتابه " شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري" كأحسن كتاب في معرض رابطة الأدباء الأول للكتاب العربي عام ١٩٨٤م.

◆ كرمه قسم اللغة العربية في جامعة الكويت عام ٢٠٠٠م، كما احتفت به عمادة شؤون الطلبة في جامعة الكويت باعتباره من أعلام "حب الكويت" في عام ٢٠٠١م.

◆ حصل على جائزة الدولة التقديرية في الثقافة عام ,٢٠٠١

◆ توفي يوم الجمعة ١٢ أكتوبر ٢٠٠١م.

من مؤلفاته :

◆ له ما يربو على العشرين كتاباً من أهمها :

◆ أدباء الكويت في قرنين (بأجزائه الثلاثة ١٩٦٧، ١٩٨١م). - صلوات في معبد مهجور، ديوان شعر ١٩٧٠م.

◆ الكويت في دليل الخليج (السفر التاريخي) و (السفر الجغرافي) ١٩٨١م.

◆ قصص يتيمة في المجلات الكويتية ١٩٨٢م.

◆ مقالات ووثائق عن المسرح في الكويت ١٩٨٣م.

◆ شيخ القصاصين فهد الدويري .. حياته وآثاره ١٩٨٤م.

◆ كلمات من الألواح، ديوان شعر ١٩٨٥م.

◆ الشاعر محمد ملا حسين حياته وآثاره ١٩٨٧م.

◆ ديوان خالد الفرج ، تقديم وتحقيق ١٩٨٩م.

◆ بين واديك والقرى، ديوان شعر ١٩٩٢م.

◆ عمانيات ٢٠٠١م.

صدر

فاضل خلف

فاكهة الشتاء

مجموعة قصصية

الطبعة الأولى

2005



حديثاً

وزارة الإعلام
مطبعة حكومة الكويت